ROMANCERO DE LA CUESTA DEL ZARZAL

DIEGO CATALÁN

Libro publicado bajo licencia *creative commons*, (permiso de copia y reproducción libre y gratuita, siempre y cuando se reconozca la autoría, no se haga con fines comerciales, y se transmita en las mismas condiciones).

Esta edición se lleva a cabo por un grupo de ciudadanos partidarios de la cultura libre, sin canon, ni canonjías, ni derechos de autor, que trabajan sin ánimo de lucro, secundando este proyecto iniciado por Diego Catalán.

1

LA BELLA EN MISA

El Romancero que nos legaron los impresores del siglo XVI, tanto el que ellos llamaron "viejo" como el que crearon los poetas del Siglo de Oro, ha seguido siendo apreciado literariamente por los lectores desde que los románticos ingleses y alemanes lo recuperaron como una de las creaciones literarias españolas de valor universal. Cualquiera puede hoy acceder a sus textos en buenas ediciones.

No ocurre así con el Romancero llegado, de generación en generación, al siglo XX por transmisión oral. La lenta y caótica recolección de sus múltiples versiones, a lo largo de todo ese siglo, en los más diversos lugares del mundo hispánico ha dado lugar a que sus textos hayan quedado como especímenes documentales, estrechamente vinculados a los intereses de filólogos, de etnógrafos, o de aficionados regionales. La incorporación de sus poemas a la literatura canónica española ha sido diferida para un mañana que nunca llega. Los lectores de Literatura no saben cómo acceder a ellos.

Mi interés continuado por el arte poética del romancero oral me lleva a ofrecer a un público general lo mejor de ese Romancero, emulando a los editores del siglo XVI. Mi propósito es mostrar que la labor de reelaboración y pulimiento, durante cuatro siglos y medio, realizada por los cientos (posiblemente miles) de transmisores de ese caudal poético que enlazan el Romancero del siglo XVI con el Romancero del siglo XX, ha creado un sinfín de poemas que cualitativamente no sólo compiten con el antiguo Romancero, sino que muy a menudo le añaden quilates, ya que responden a un arte poética que sorprende y deleita a los mejores paladares críticos.

Una mayoría de los romances cantados en el siglo XX versa sobre temas que tienen su paralelo en la Balada europea o, incluso, universal. Su origen hunde sus raíces en la oscuridad de los tiempos más lejanos, siendo imposible para nosotros, en ciertos casos, seguir la ruta de su expansión.

Mañanita de San Juan,
  mañanita de primor,
cuando damas y galanes
  van a oír misa y sermón,
una dama va en el medio
  que de todas es la flor.
Lleva saya sobre saya,
  anillos de gran valor.
A la entrada de la iglesia
  su pie derecho metió;
solamente con dos dedos
   agua bendita tomó
y un poquito más arriba
  de rodillas se ahincó;
tres golpes se dio en el pecho,
  ha dicho la confesión.

El que decía la misa
no la pudo decir, no;
el que le estaba ayudando
las vinajeras quebró;
el sacristán en el coro
el "Credo" se le olvidó;
el monacillo tocando
ha quebrado el esquilón;
las campanas repicando
solas han perdido el son.
Las damas mueren de envidia
y los galanes de amor,
sólo en ver tanta hermosura
como esta niña llevó.

Según Miguel de Unamuno, quien recogió en Almoharín (Cáceres), a principios del s. XX, una de las versiones más similares a la presente entre las conservadas en el Archivo Menéndez Pidal / Goyri del Romancero (hoy en la "Casa Menéndez Pidal" del "Olivar de Chamartín"), allí se cantaba en la Nochebuena con un tambor destemplado; uno lo iba diciendo verso a verso y el pueblo repetía en coro lo que él iba cantando, animándole con el estribillo "Eá , tú, la Noche de Navidad".

Este romance nos es conocido en versiones de estructura muy semejante pertenecientes a las diversas lenguas hispánicas: portuguesas, andaluzas, extremeñas y castellanas, sefardíes de los Balcanes y el Oriente próximo, sefardíes del Norte de África y catalanas; también las hay muy similares francesas.

El tema se halla incorporado a una balada griega, búlgara y rumana, "La madrina que reemplaza a la novia", donde presenta características propias. Pero debió tener desde antiguo existencia autónoma. En forma muy semejante a la del extremo occidental de Europa tiene su paralelo en una balada china que figura en la novela "Chin P'ing Mei", en un episodio que narra cómo Loto de Oro, después de dormir con Hsi-mên Ch'ing en una cámara del templo budista, sin preocuparse de los servicios fúnebres en honra del señor Wu, su marido, a quien los amantes han asesinado arteramente, acude, al fin, a la ceremonia después de peinarse y vestirse para extremar su atractivo:

El chantre perdió el seso y, al leer los libros sagrados,
no sabía si se hallaban cabeza abajo.
Los santos oficiantes se volvían locos al leer sus oraciones,
no sabiendo a ciencia cierta qué línea leían.
El acólito del incensario puso los vasos boca abajo y otro lo agarró
creyendo que era su candela.
El lector, en vez de leer "El poderoso imperio de Sung",
lo llamó en su lugar "de Tang".
El exorcista, en vez de salmodiar "Señor Wu",
exclamó : "¡Señora Wu!".
Al viejo monje le batía tan terriblemente el corazón,
que erró el bombo y dio sobre la mano del monje joven.
El joven monje tenía tan absorta su mente,
que , con el palillo del bombo, dio sobre la cabeza del viejo monje.

Largos y pacientes años de noviciado
allí se esfumaron;
y, si hubieran descendido sobre la tierra diez mil santos,
no habría sucedido nada más aceptable.

El romance castellano se publicó ya en un pliego suelto del siglo XVI, con el final:

A la entrada de la hermita
relumbrando como el sol.
El abad que dize la missa
no la puede dezir, no;
monazillos que le ayudan
no aciertan responder, non:
por dezir: "Amén, amén",
dezían: "Amor, amor".

En esta vieja versión, la dama no sólo se viste lujosamente sino que se preocupa de realzar su belleza mediante el tocador, como en la balada china:

En la su boca muy linda
lleva un poco de dulçor,
en la su cara muy blanca
lleva un poco de color,
y en los sus ojuelos garços
lleva un poco de alcohol.

2

LA MUERTE OCULTADA

El Romancero del siglo XX no sólo hereda la tradición baladística que halló acogida entre los impresores de romances del siglo XVI, sino que fue despreciada entonces, pero nunca dejó de cantarse. Un buen ejemplo de las limitaciones en el gusto de los eruditos del Siglo de Oro es este romance, que sobrevive en formas muy varias y que ejemplifico con tres textos.

En la mitad sur de España (Andalucía, Murcia, Extremadura, Sur de Salamanca y de Ávila, La Mancha) se canta, en versos de 6 + 6 constituyendo pareados de asonancia cambiante, sin apenas variaciones textuales, así:

Ya viene don Pedro
de la guerra herido,
que corre, que vuela
por ver a su hijo.
—Cúreme usted, madre,
estas tres heridas,
que me voy a ver
la recién parida.
—¿Cómo estás, Teresa,
de tu feliz parto?
—Yo buena, don Pedro,
si tú vienes sano.
—Acaba, Teresa,
de dar tus razones,
que me está esperando
el rey en la Corte.
Al salir del cuarto,
don Pedro expiró,
se quedó la madre
con mucho dolor.
Campanas redoblan,
campanas repican
porque no se entere
la recién parida.
—Madre, la mi madre,
la mi siempre amiga,
¿qué es aquella bulla
que hay en la cocina?
—Te digo, mi nuera,
como buena amiga,
son juegos de naipes
porque estás parida.—
Ya cumple Teresa

los cuarenta días,
le dice a su suegra
como buena amiga:
—¿Qué traje me pongo
para ir a misa?
—Ponte el traje negro,
que te convenía.—
Al salir de misa,
todos le decían:
"La viudita honrada
la viuda garrida".
—Madre, la mi madre,
la mi siempre amiga,
¿qué es esas palabras
que a mí me decían?
—Que don Pedro es muerto,
tú no lo sabías.
—Si don Pedro es muerto,
no es razón yo viva.—
Se metió en su cuarto,
corrió las cortinas
y con un puñal
se quitó la vida.
Tocan las campanas
con mucha tristeza
porque ya se han muerto
don Pedro y Teresa.

El romance es un paralelo de una balada francesa de gran difusión llamada "Le roi Renaud", que en su versión más generalizada coincide con la del Sur español en comenzar la narración con el regreso de Renaud, herido y moribundo, de la guerra:

Le roi Renaud
de guerre revind
portant ses tripes
en sa main.
Sa mère était
sur le créneau
qui vit venir
son fils Renaud…

Pero esta versión "vulgata" de la España meridional, de ritmo ligero y saltarín, aunque en el pasado siglo haya cruzado el Estrecho propagándose entre las comunidades sefardíes de Marruecos, haya viajado a América, donde se han recogido versiones dominicanas, y ya empezara a hacerse ocasionalmente presente al Norte de la Cordillera Cantábrica, no es un buen representante del tema de "La muerte ocultada". Tiene el gran defecto de no explicar qué propósito tiene la ocultación temporal por la suegra de la muerte de su hijo. Y, en consecuencia, de oscurecer la intencionalidad del relato, dejando, incluso, abierto el camino a un trastrueque completo de su mensaje.

La tradición oral del tema de “La muerte ocultada” llegada al Romancero del siglo XX no se limita a este texto procedente del Sur de España. En el N.O. de la Península, aunque el tema se desarrolla con la estructura métrica más común en el Romancero, en versos de 8 + 8 de asonancia monorrima, la narración conserva varios motivos tradicionales que hacen el romance referencialmente mucho más rico y de interés más ejemplar; y el mensaje o intencionalidad de la fábula original es en él mucho más claro. Aparte de en esta área compacta, que abarca tierras de Palencia, el Norte de Salamanca, Zamora, León, Asturias, Lugo, Orense y Portugal, un texto octosilábico se canta también en Canarias y, muy minoritariamente, en Cataluña.

Un lunes por la mañana
don Bueso a caza salía.
Caminara siete leguas
sin encontrar cosa viva;
si no es un puercoespín,
que ni los perros comían.
Llovía y achaguzaba
un agua muy menudina;
los perros iban cansados,
los galgos ya no corrían.
Le vino el mal de la muerte,
a su casa se volvía.
—¡Albricias le doy, don Bueso,
que dármelas bien podía,
que doña Ana ya parió
y un mayorazgo tenía!
—Él será hijo sin padre,
sin padre él se criaría.-
—¿Qué caza nos traes, Bueso,
qué caza nos traerías?
—Caza que conmigo traigo,
la Muerte en mi compañía.
Hágame la cama, madre,
en la sala la de arriba;
hágame la cama, madre,
para la perpetua vida.
No se lo diga a doña Ana
hasta un año y un día,
no se lo diga a doña Ana,
que está tierna de parida.
—Diga, diga, la mi suegra,
la mi madre tan querida,
¿por quién tocan las campanas,
que tocan tan doloridas?
—Es el uso de la tierra
cuando una mujer paría.—
—Diga, diga, la mi suegra,
la mi madre tan querida,

las paridas de esta tierra
¿de qué tiempo van a misa?
—Unas van a tres semanas,
otras tardan quince días;
tú, por ser de gente noble,
hasta un año y un día,
hasta que tu niño vaya
de la mano para misa.—
—Diga, diga, la mi suegra,
la mi madre tan querida,
de las ropas que yo tengo
¿cuáles llevaré a la misa?
—Las de seda por abajo,
las de negro por arriba.
—¡Tenerlas de plata y oro,
y he de ir de negro vestida!
—Doña Ana, tú eres muy blanca,
lo negro bien te estaría.
—¡Mejor me estaría, madre,
vestido de pedrería!
—Vístete de lo que quieras,
que en el arca lo tenías.—
Coge el niño de la mano,
para la iglesia camina.
En el medio del camino,
un pastorcito decía:
—¡Oh qué viuda tan hermosa,
oh qué viuda tan florida,
que tiene al marido muerto,
se viste de pedrería!
—¿Qué dice aquel pastor, madre,
el que la cuerna tañía?
—Que andemos aprisa, flor,
que perderemos la misa.—
—Diga, diga, la mi suegra,
la mi madre tan querida,
¿por quién son esos hachones,
que arden en nuestra capilla?
—Son los de mi hijo don Bueso
que en el alma lo quería.
—¡Válgame Dios, la mi suegra!,
—¡qué engañada me tenía!
Aún bien no lo había dicho,
—muerta en el suelo caía.

En este texto, cada hecho concreto narrado incorpora, a la vez, a la historia, mediante sus connotaciones simbólicas, una información adicional que contribuye a dar cohesión a la fábula, a dotarla de contenido ejemplar. Don Bueso sale de poblado para proveer de caza a su mujer gestante y a su madre; pero sale un lunes,

día fatídico en el Romancero, y la Naturaleza en que se interna se torna tan hostil que todo anuncia que la caza que va a conseguir llevar consigo es la Muerte, como dirá a su madre al regresar a casa. Pero este hecho, el poder ir a morir en su propia cama y no en el bosque, le permite establecer con su madre el pacto de la ocultación por un año y un día . Ese "día", en apariencia extra, aclara (como en el campo del Derecho) que se trata de un año completo. La intención del pacto es manifiesta: garantizar que la joven madre lactante críe al heredero recién nacido hasta que tenga la autonomía de poder salir al mundo andando. Sólo a partir de ese momento, en que la "madre vieja" puede substituirla como tutora del niño, debe dejarse en manos de la joven y tierna madre el derecho a seguir a su marido más allá de esta vida. El mensaje del romance, que le hizo vivir a lo largo de los siglos, es, pues, el de la precedencia del linaje, de la especie, sobre el individuo, y el corolario social, la ventaja de la existencia de la familia amplia, de tres genertaciones, sobre la familia nuclear, pese a la preferencia evangélica y de la Iglesia por este otro modelo.

El primitivo mensaje del romance de "La muerte ocultada" no sólo está claro en el texto octosilábico. En un conjunto de versiones, procedentes de varias áreas de la tradición hispánica, ha sobrevivido en el siglo XX una narración hexasilábica incluso más fiel a las formas primitivas de la fábula que el texto octosilábico monorrimo. Es este modelo del romance, el conocido desde antiguo por los judíos sefardíes expulsados de España en el siglo XV, el cual se siguió cantando ininterrumpidamente hasta el siglo XX en las comunidades de Marruecos y, de forma fragmentaria, en la de Salónica; además se mantuvo en la "alta Extremadura leonesa" (constituida por los pueblos serranos del Norte de Cáceres y del Sur de Salamanca y de Ávila, a ambos lados de la Cordillera Central), donde tuve la oportunidad de recoger una preciosa versión en el verano de 1947 de boca de una mujer de 40 años, Tomasa González, natural de Casillas), y asimismo (aunque sin el combate con la Muerte) en áreas conservadoras catalanas (incluido El Roselló):

Estaba doña Ana
en días de parir,
y se le ha antojado
comer jabalí.
Levantose Olalvo
lunes de mañana,
cogiera sus armas,
fuérase a la caza.
N'un prado de rosas
se sentó a almorzar,
allí vido Olalvo
su negra señal;
en el prado verde
abrió su cestico,
vio venir al Huerco
enturbiando el río.
Criador del cielo,
¡Válgame Dios del cielo,
pensamientos tengo!
—Huerco, no me empuerques
las aguas de arriba,

no quede doña Ana
vïuda y parida.-
—Así Dios te deje
con Alda vivir,
tú me has de dejar
las aguas bullir;
así Dios te deje
con Alda folgar,
tú me has de dejar
las aguas dañar.
—Así Dios me deje
con Alda vivir,
no te he de dejar
las aguas bullir.
Así Dios me deje
con Alda folgar,
no te he de dejar
el río pasar.—
Hirió Olalvo al Huerco
con su rica espada;
hirió el Huerco a Olalvo
en telas del alma.
Hirió Olalvo al Huerco
en el calcañar;
hirió el Huerco a Olalvo
en la voluntad.
Ya llevan al Huerco
carros y carretas;
ya llevan a Olalvo
damas y doncellas.
Alda no lo sepa
¡Si Alda lo sabe,
luego queda muerta!
—¿Cómo te hallas, Ana,
del parto primero?
—Yo muy bien, Olalvo,
si tú vienes bueno.
Arrímate, Olalvo,
arrímate a la cama,
verás al infante
que busca la mama.
—Espérate, Ana,
atiende a razones,
que me llama el rey
para ir a sus Cortes.
—Si te llama el rey
para ir a sus Cortes
¿qué hará una mujer
parida de anoche?

—Comer y beber,
darte buena vida;
te queda mi madre,
que te asistiría.—
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿cuál es ese ruido
que suena allá arriba?
—Eso son los toros,
porque estás parida.—
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿por qué doblan tanto
las campanas lindas?
—Por un caballero
que murió en las Indias.—
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿de qué tiempo salen
las recién paridas?
—Pues unas al mes,
otras quince días;
tú saldrás al año,
que te convenía.—
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿cuál de las mis tocas
me pongo este día?
—La negra, mi alma,
la negra, mi vida,
que como eres blanca
bien te parecía.—
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿de qué visto al niño
para ir a misa?
—Vístele de negro,
que te convenía.—
—¡Qué viuda tan bella,
qué viuda tan linda!
—No mires atrás,
que es descortesía.
—Suegra, la mi suegra,
la mi siempre amiga,
¿cúyo es esa laude
de oro enguarnecida?
¡Su hijo un año muerto,
nada me decía!

Hay en este texto rasgos métricos especialmente arcaicos dentro de la historia del Romancero, como es la presencia de pasajes paralelísticos en que la narración se detiene momentáneamente para insistir en percibir un hecho bajo dos formas diferentes contando casi lo mismo en asonantes distintos (pasajes sólo presentes en las versiones sefardíes); otra técnica (especialmente bien conservada en las de la "Alta Extremadura") es el "fundido" escénico que hace posible el que, sin interrumpir el diálogo de las dos mujeres introduciendo acotaciones para señalar el paso del tiempo y los cambios de escenario, vaya transcurriendo la acción como si asistiéramos a la representación de ella en calidad de espectadores.

Más notable aún es cómo se halla concebida y descrita la "caza de la Muerte", que en el romance octosilábico sólo hallábamos insinuada.

La salida de Olalvo para la caza está ahora explícitamente condicionada por el antojo de su mujer gestante, antojo que, de no realizarse, traería consigo el malogro del parto. El "locus amoenus", el prado verde y florido a las orillas de un río, donde, en medio de la floresta, se sienta el cazador, nos invita a esperar un encuentro amoroso, la caza de una hembra deseable; pero quien se hace presente es "el Huerco" (o un "puerco" jabalí, en la "Alta Extremadura"), esto es el "Orcus" de la mitología latina (la personalización del río o palude Estigia, cuyas aguas mortales separan el Averno de nuestro mundo). La escena del combate, en que Olalvo logra impedir que el ser infernal traspase o enturbie las aguas de la vida a costa de ser mortalmente herido "en telas del alma", privado de la "voluntad" de seguir siendo, y la escena siguiente de las simbólicas carretas, en que cada cual retorna a su espacio originario, nos sitúan en un plano narrativo mítico. Gracias a él, comprendemos que Olalvo ha conseguido el plazo necesario para poder regresar, realmente ya muerto, a pactar con su madre el otro plazo que va a hacer posible la continuidad de su linaje.

Este combate mítico no es una invención de ciertas versiones del romance hispánico, sino herencia de la balada precristiana de "La muerte ocultada", que la cristianización de la balada en Francia fue reduciendo o transformando para adaptar la narración a un mundo postmítico. En la tradición folklórica de Bretaña ha pervivido un *gwerz* de "la Muerte ocultada" muy semejante al romance hispánico en sus formas más conservadoras. En él la joven madre tiene también el antojo de comer carne de caza, y su esposo Nann se interna en la selva hasta llegar a un arroyo en persecución de un ciervo. Como en el romance hexasílabo de estructura más primitiva, la corriente de agua es el límite entre el mundo de los hombres y el otro, el de los seres sobrenaturales, y en el *gwerz* bretón la transgresión del cazador, el haber penetrado en ese otro mundo, no se intuye meramente, según ocurre en el romance, sino que es explícitamente denunciada por quien ha de ser su contendiente: una elfa. Ella le ofrece una disyuntiva: o se casa con ella o morirá en un plazo más o menos breve. Nann se niega a casarse, pues ya tiene mujer. Vuelto a casa, pide a su madre que le haga la cama y que oculte su muerte a su mujer recién parida. Y siguen las tradicionales preguntas y respuestas entre la nuera y la suegra hasta el descubrimiento de la tumba del marido muerto.

En Suecia, Dinamarca, Noruega e Islandia la tradición baladística conserva también un relato que, en su comienzo, es similar al del *gwerz* bretón, salvo que la ida de caza, la transgresión de penetrar en la tierra de las elfas, la disyuntiva ofrecida por la elfa y la muerte del joven ocurren el día en que va a desposarse; no

hay, por tanto, hijo, y el intento de que el linaje tenga continuidad, arreglando la boda de la novia con el hermano del difunto, no resulta factible al elegir la desposada acompañar a su prometido en la muerte. Pero la relación de esta *vise* escandinava con el conjunto baladístico europeo resulta reafirmado por el nombre del caballero, Olaf, que hallamos transmitido hasta el Romancero, donde, españolizado en Olalvo, lo conserva la tradición catalana de El Roselló (habiéndolo substituido en las otras áreas por el de Bueso, como en el texto octosilábico).

Es regla bien conocida la de que, en los productos y fenómenos en cuya transmisión interviene una multitud de transmisores, las áreas más alejadas del centro innovador retengan hasta más tarde las formas más antiguas de la estructura que se expande, mientras en su núcleo se sitúan las más evolucionadas y modernas. Así ocurre en la expansión de novedades artesanales, lingüísticas, religiosas, de ritos, costumbres y modas; y así se explican (y no por influjos directos puntuales) las coincidencias observadas entre las formas más conservadoras del romance y el *gwerz* bretón o la *vise* escandinava. Por otra parte hay que considerar que las tradiciones baladísticas de pueblos con distintas lenguas forman un continuo en que la comunicación de innovaciones temáticas o formales se produce sin necesidad de traducciones totales ni de traductores propiamente dichos gracias al bilingüismo fronterizo. Al igual que en el interior de una comunidad lingüística, entre comunidades de diversa lengua, las variantes que un texto ofrece pueden ser selectivamente adoptadas e incorporadas a otro. Sólo así se explican las complejas interconexiones de las varias formas de nuestro romance con la balada europea de análogo tema y desarrollo.

3
EL CABALLERO BURLADO

De Francia partió la niña,
de Francia, la bien guarnida,
fuérase para París,
do padre y madre tenía.
Se arrimara a un castillo,
por esperar compañía;
vio venir un caballero,
vestido a la galanía.
—Por tu vida, el caballero,
llévame en tu compañía.
—¿A dónde va, la señora?
—A París llevo la guía.—
La cogió por la cintura
y la subiera a la silla.
Caminaron siete leguas
y nada no le decía;
a la entrada de las ocho
en amor la requería.
—Tate, tate, el caballero,
no tengáis tal osadía,
que soy hija de un leproso,
llena estoy de leprosía,
el hombre que a mí llegara
el mi mal le pegaría,
hoja verde que pisara
seca se le volvería,
fuente donde yo bebiera
al punto no manaría,
el caballo en que montara
al punto reventaría.
—Apéese, la señora,
que el caballo tiene estima.—
A la entrada de París,
la niña se sonreía.
—¿De qué se ríe, la dama,
de qué es lo que se reía?,
¿si se ríe del caballo,
o la silla mal guarnida?
—Me río del caballero
y de la su cobardía,
¡tener la niña en el campo,
tratarla con cortesía!

Hombre que a mí llegase,
por dichoso se tendría;
hierba seca que yo pise,
verde se me volvería;
caballo que cabalgara
en el año pariría.
—¡Atrás, atrás, mi caballo,
la espada tengo perdida!
—Adelante, caballero,
que yo atrás no tornaría;
hija soy del rey de Francia,
de la reina Constantina,
los palacios de mi padre
desde aquí bien los veía.

b)

Por los caños de Carmona,
donde va el agua a Sevilla,
se pasea una señora,
hermosa a la maravilla;
rosario de oro en la mano
rezando el "Ave María"
y lo rezaba en romance,
que en latín no lo sabía,
pidiéndole a Dios del cielo
que le diese compañía
y que se la diera buena,
que mala no la quería,
para marcharse a su tierra,
que ella sola no sabía.
Ya le ha cogido la noche
en una oscura montiña;
se ha arrimado a un arbolito,
mirando el sol si salía.
Vio venir a un caballero,
que a Cádiz lleva la guía.
—¿Me quisiera, el caballero,
llevar en su compañía?
—¿Dónde montará, la blanca,
dónde montará, la niña?
—A las ancas, caballero,
que en la silla es villanía.—
Siete leguas lleva andadas,
palabra no se decían.
A la entradita de un monte,
de amores la pretendía.
—Poco a poco, caballero,
no pretenda villanía,
que soy hija de un malato,

y de una malatofina,
el hombre que a mí llegase
malato se volvería.-
Caballero, que esto oyó,
en el suelo la abatía.—
Se ha agarrado de la brida,
se ha terciado la mantilla,
tantos pasos da el caballo
como pasos da la niña.
Y a la entradita de Cádiz,
le calcó una grande risa.
—¿De qué os reís, la blanca,
de que os reís, la niña?
—Me río del caballero
y de su gran bobería,
¡tiene la caza en la mano,
de ella se le escaparía!
Soy hija del rey francés,
de la reina francesina;
mi padre pesaba el oro,
mi madre la plata fina
y yo pesaba el aljófar
para dar a mis amigas.
—Volvamos atrás, la blanca,
volvamos atrás, la niña,
que en la fuente en que bebimos
queda mi espada perdida.
—¡Antes, antes, caballero,
al pie de la verde encina,
antes, antes, caballero.
fuera tuya, que no mía!

El tema de la oportunidad perdida ha dado lugar a varias baladas europeas que no deben confundirse entre si. La que aquí he ejemplificado con dos textos en español es una balada conocida, no sólo en las varias lenguas hispánicas (portugués, gallego, español, sefardí, catalán) sino también en francés y en italiano. Su expresión en diversas lenguas románicas no atenta a su unidad poemática, ya que conserva en ellas la misma estructura narrativa y aun verbal. Es un ejemplo clarísimo de cómo las baladas no necesitan ser reescritas para cruzar las fronteras lingüísticas de la Romania.

Tanto en España como en Francia conocemos versiones de mediados del siglo XV; pero esos textos medievales no son los mejores representantes de esta balada pan-románica, ya que fueron manipulados por los poetas (Juan Rodríguez de Padrón y Olivier Basselin) que los incluyeron en sus repertorios, pues trataron de ajustar el texto tradicional llegado a sus oídos a sus personales ideales poéticos, propios del medio en que y para el que escribían. En el caso español, otra de las tres versiones antiguas conocidas, la impresa en el *"Cancionero de Romances de Amberes"* de c. 1548, es, en general, mucho más fiel al primitivo modelo tradicional pan-románico, al cual remontan los textos conservados por tradición oral hasta el

siglo XX.

Aunque la similitud estructural de la balada en los varios ámbitos románicos sea indicativa de una génesis común, ya en los textos más antiguos se observa un enfoque diverso en el romance peninsular y en la correspondiente canción transpirenaica. La tradición francesa y la italiana sólo se interesan en la comicidad de la ingeniosa victoria de la damisela sobre su ingenuo acompañante. La burla, subrayada por el paralelismo entre la falsa identificación que de sí hace la joven cuando se halla en el medio del bosque, y la verdadera, que revela pasado el bosque, se cuenta despreocupadamente, frívolamente, sin pararse a desarrollar el núcleo narrativo, interesándose sólo en la expresión lírica, hasta que la risa de la joven estalle al poder decir, cuando está ya a salvo, que es la hija de un rico burgués de la villa. En las versiones que conservan el segmento narrativo de la petición, por parte del caballero, de una segunda oportunidad, ello es sólo para poner en su boca una ridícula oferta de dinero, que la hija del rico burgués rechaza despreciativamente.

La tradicion de las cinco lenguas hispánicas arranca de un modelo ideológicamente más complejo, que exige elaborar la figura de la protagonista dotándola de una personalidad singular. Ello se debe a que el propósito del romance no es sólo contar una aventura cómica, sino transmitir un código de conducta caballeresca. La *"cobardía"* del caballero, al tratar a la niña en el campo con *"cortesía"*, no es sólo vista como un resultado del ingenio que caracteriza al género femíneo, a la "picardía" con que la doncella sabe detener las primeras tentativas de seducción o fuerza de su acompañante haciéndose pasar por la hija de un leproso, maldito por naturaleza, sino que es considerada un fallo grave del carácter del joven caballero, una falta que le descalifica como varón. Lo pone claramente de manifiesto su fútil intento de engañar, a su vez, a la niña proponiéndole volver a buscar la espada, que dice haber perdido en el *locus amoenus* en que se hallaron a su paso por el bosque, sin darse cuenta de que esa supuesta pérdida del arma que define al varón es, en un plano simbólico, una pérdida que hace inútil su petición de una segunda ocasión.

El tema de la ocasión perdida, que en esta balada pan-románica se nos presenta revestido de una de sus mejores expresiones poéticas, tiene en el Romancero otra manifestación muy distinta, pero no menos atrayente, en el romance de *"La infantina"*. Originalmente, uno y otro romance nada tenían que ver; pero su pertenencia a un mismo campo semántico hizo que, ya desde la Edad Media, tendieran a entrar en contacto en la tradición oral. Modernamente, el deseo de los cantores romancísticos de dotar a la ingeniosa niña de nuestro romance de una personalidad que justifique el arriesgado viaje que emprende en solitario ha dado lugar a la expansión de un romance mixto de las dos fábulas primitivas, según comentaré más adelante.

4
LA INFANTINA

A cazar va el caballero,
a cazar, como solía,
los perros lleva cansados
y el halcón perdido había.
¿Dónde le cogió la noche?,
en una oscura montiña,
donde cae la nieve a copos,
y el agua menuda y fina,
donde canta la leona
y el león le respondía,
donde no hay hombre del mundo,
ni criatura nacida.
Arrimárase a un roble,
alto era a la maravilla;
el tronco tenía de oro,
las ramas de plata fina.
En el pimpollo más alto,
viera estar una infantina,
con peine de oro en sus manos
que los cabellos partía,
entre su pelo y el peine
comparaciones no había,
¡cuántas veces a los hombres
de cadena servirían!;
cabellos de su cabeza
todo aquel roble cubrían,
su nariz enafilada,
su cara rosa encendida,
los dientes de la su boca
de aljófar y perlas finas,
los ojos de la su cara
la montiña esclarecían.
—¡Oh válgame Dios del cielo!
¿qué es esto que yo veía?—
Apuntola con la lanza
por ver si era cosa viva.
—No te espantes, caballero,
ni tengas tal pavoría,
que yo persona me soy,
como tú fui yo nacida.
Siete hadas me fadaron
en haldas de mi madrina,

que anduviese siete años
en esta oscura montiña,
comiendo las hierbas verdes,
bebiendo las aguas frías.
Hoy se cumplen los siete años,
mañana el postrero día.
Por tu vida, el caballero,
llévame en tu compañía :
o llévame por mujer,
o llévame por amiga,
o llévame por esclava,
que a todo me allanaría.
—Madre vieja tengo en casa,
su consejo tomaría.
—¡Malhaya sea el caballero
que por su madre se guía!—
El consejo de la madre,
que la tome por amiga.
Cuando volvió el caballero,
no encontró roble ni niña.
Siete duques la llevaban
y un rey, que más valía:
su padre y sus siete hermanos,
que en su búsqueda venían.

La escena del encuentro del caballero con la "infantina" tiene, sorprendentemente, un paralelo en la historiografía medieval. Cuando Sancho IV, en la segunda mitad del siglo XIII, patrocina una compilación histórica sobre la mayor empresa caballeresca de la Cristiandad occidental, la conquista de Tierra Santa, basada en textos franceses, esa gesta de los caballeros de Dios se había teñido de elementos míticos procedentes de la tradición folklórica pre-cristiana. La historia de "El caballero del cisne", con que se prologa la de Godofredo de Bouillon, comienza contando cómo el conde Eustacio, yendo de caza, por un monte tan temeroso que ningún otro hombre del mundo osaba entrar en él, descubre, escondida en una encina hueca, una infanta muy hermosa, grande y de buen donaire, que piensa ser el diablo o cosa que se le pareciera. Aunque el conde, lejos de dejar a la Infanta sola en el monte, la envía con un escudero a casa de su madre, las dos escenas es claro que entroncan (aunque ambas se desvíen de él) con el "modelo" de leyenda que se suele llamar "melusiniana" (por tener como manifestación más famosa "Le Livre de Mélusine" de Jean d'Arras), donde la mujer hallada en el bosque es realmente un ser sobrenatural.

El romance se documenta ya a mediados del siglo XVI, en el primer Cancionero de Romances impreso (en Amberes, c. 1248), con una estructura y una expresión poética muy similar a esta mi versión representativa de la tradición oral del siglo XX. El desenlace original sólo se conservó en las ramas sefardí y catalana del Romancero y en las más antiguas versiones conocidas de tradición portuguesa (del s. XVII y del s. XIX). En la tradición aragonesa (y en alguna versión catalana) la escena del encuentro del caballero con la dama que peina su cabellera en un árbol fantástico se ha transformado en una canción lírica de ronda:

La mañana de San Juan,
tres horas antes del día,
me salí a pasear
por una arboleda arriba;
en medio de la arboleda
un rico ciprés había,
el tronco tiene de oro,
las ramas de plata fina.
En el pimpollo más alto,
vide sentada una niña;
mata de cabello tiene
que todo el ciprés cubría.
Estándoselo peinando,
la niña quedó dormida.
La despertó un ruiseñor
con el canto que traía:
—Despiértate, dama hermosa,
despierta, rosa florida;
una dama como vos
no es razón esté dormida.
Con esto, quédate, adiós,
claro lucero del día,
con esto, quédate, adiós,
que ésta va por despedida.

En Burgos, el tema concluye con el rechazo de la petición de la infantina (como sustitución de la ida a consultar a la madre). Pero lo más común en la tradición del siglo XX es incorporar la escena del encuentro con la infantina encaramada en su árbol al tema de "El caballero burlado", a partir del motivo en este segundo romance de la cortés pregunta del caballero respecto a si prefiere las ancas o la silla. El romance, así estructurado, se extendió por toda la tradición en lengua portuguesa, incluidas las islas atlánticas y Brasil, así como por el Norte y Occidente de España (Galicia, Asturias, Santander, León, Zamora y Extremadura) y por Canarias y Venezuela. El éxito de la fusión se manifiesta además en esporádicos intentos de continuar el romance de "La Infantina" propio de la tradición aragonesa (la ronda arriba citada) o el propio de las comunidades judeo-españolas de Marruecos con los episodios de "El caballero burlado". Dado que los dos romances así combinados desarrollaban la temática de la ocasión perdida, el resultado es una narración coherente (no así cuando adicionalmente se altera el desenlace incorporando la anagnórisis del romance de "La hermana cautiva").

Es curioso observar cómo esta fusión de "La Infantina" y de "El caballero burlado" había sido preludiada por repetidos intercambios de motivos narrativos y de fórmulas discursivas entre uno y otro romance: En la versión juglaresca de "El caballero burlado" arreglada por Rodrigo de Reinosa, que se publicó en un pliego suelto del siglo XVI, se incluye el motivo narrativo de carácter formulaico de la autosentencia por desesperación:

Cavallero que tal pierde
grande pena merecía,
el mesmo se es el alcalde,

el mesmo se es justicia:
que le corten pies y manos
e le cuelguen de una enzina,

que era propio de “La Infantina”, pues se halla en la versión del *Cancionero de romances de Amberes,* 1550, en la judeo-portuguesa de 1683 y en la tradición sefardí de Marruecos del siglo XX. De otra parte, en la tradición catalana de los siglos XIX y XX de El Rosellón y de Ibiza y Formentera de este mismo romance de “El caballero burlado”, cuyas versiones, muy conservadoras, comienzan, de conformidad con las versiones antiguas,

Dins França partí la infanta,
ben calçada i ben vestida,
i se n’anava a París
que pare i mare tenia,

la doncella espera compañía para su viaje en un árbol (“un romaní”), que

té la soqueta daurada,
la ramareta d’or fi
i amb la seua cabeiera
cobria lo romaní,

motivo, que resulta extraño en este contexto, y que es claramente procedente de “La Infantina”. A su vez, en una versión judeo- portuguesa de 1683 de “La Infantina”, se incluyen los versos, esenciales en la trama de “El caballero burlado”:

Tate, tate. cavalhero,
no fagáis tal vilania,
que soy hija del rey de Francia,
de la reina Constantina,

como introducción a la revelación del hado. La convivencia de unos romances con otros en la memoria de los habituales usuarios de ese saber poético tradicional ha sido, lo mismo en tiempos lejanos que lo es en los cercanos, fuente de innovaciones textuales más o menos acertadas.

5
EL PRISIONERO

Mes de Mayo, mes de Mayo,
mes de muy fuertes calores,
(¡Vitor vitanda!,
vitanda vitor!)
cuando los toros son bravos,
los caballos corredores
cuando los trigos encañan,
los linos están en flores;
(¡Vitor vitanda!)
las damas andan en gala,
los galanes en jubones.
Cuando los enamorados
regalan a sus amores:
(¡Vitanda vitor!)
quién los sirve con naranjas,
quién los sirve con limones,
quién los sirve con manzanas,
el fruto de los amores.
(¡Vitor vitanda!)
Yo, la tristica de mi,
metida en esta prisión,
sin saber cuándo amanece,
ni cuando arrayaba el sol;
(¡Vitanda vitor!)
si no es por tres avecicas,
que me cantan al albor:
la primera es la calandria,
el otro es el ruiseñor,
la otra la tortolica,
que anda sola, sin amor:
(¡Vitor vitanda!)
no se posa en el romero,
ni en ramos que tengan flor,
que se posa en las aradas
a la sombra de un terrón,
a recoger el granito
que derrama el labrador.
(¡Vitanda vitor!)
Ahora, por mis pecados,
no sé quién me las mató;
¡malhaya sea la escopeta,
malhaya sea el cazador!

Éste es uno de los romances procedentes de la tradición medieval más tempranamente incorporado a la literatura letrada. Fue uno de los favoritos de los poetas trovadorescos y de los músicos de vihuela, cuando, a fines del s. XV y comienzos del s. XVI, se pusieron de moda en medios cortesanos el romancero viejo y la canción lírica tradicional.

Los poetas lo glosaron (comentando cada dos octosílabos mediante una estrofa de su personal creación) y los músicos hicieron variaciones polifónicas a partir de su melodía. Nada menos que cinco textos diferentes del romance anteriores a la mitad del siglo XVI nos son conocidos gracias a ellos. El éxito de este romance tradicional en ambientes literarios y musicales de tiempo de los Reyes Católicos fue debido a la doble lectura que de la narración puede hacerse, considerando la prisión de cal y canto, o metafóricamente como cárcel de amor. Suele ser esta interpretación la comentada en las glosas. Para la poesía cancioneril de raíces medievales nada más natural que el leer el romance como una expresión de los sentimientos de un corazón desesperado. Pero esa lectura no es patrimonio de los lectores letrados, ya que nunca ha sido ajena a los transmisores del romancero tradicional. En el Romancero del siglo XX sigue siendo patente en múltiples versiones; en la nuestra, mediante la feminización del "Yo" cantor que realizan las cantoras al referir la historia.

En tres de las antiguas versiones, la trama narrativa no se reduce al cogollo lírico, que la versión glosada por Garcí Sánchez de Badajoz hizo para siempre famoso, pues mantiene dos componentes narrativos que sólo encajan en la interpretación literal de la historia: el de la larga duración del cautiverio del preso (dramatizada con el desmesurado crecimiento de su pelo, barba y uñas) y el de que aún trate de recobrar su libertad escapándose con la ayuda de sus familiares. Son motivos que sólo han pervivido en la tradición judeo-española de Oriente y en la catalana. La tendencia evolutiva más general del romance ha sido la de irse aproximando, más y más, a la "Canción de Mayo", celebrativa de la euforia que en los seres vivos provoca la llegada de la Primavera; las "mayas" han formado parte, desde la Edad Media, de las tradiciones no cristianas persistentes en la Cristiandad. Debido a su influjo, el romance de "El prisionero" ha ido progresivamente acogiendo referencias al brotar de las flores, al canto de las aves, al celo en los animales y a los juegos de los mancebos y doncellas, incluidos los ritos de la lucha de los "monagos" "en bragas, sin vestidos", que ya recuerda el "Libro de Alexandre" en el siglo XIII y a los que aún se alude, fuera de este romance, en la tradición oral portuguesa del Romancero (¡en un romance de tema cidiano!).

En mi versión, que depende fundamentalmente de la tradición zamorana del romance, se percibe la influencia de otro romance lírico, en la inclusión del motivo de la tortolica que anda sola sin amor. También es típico de esa tradición el estribillo de origen goliardesco "vitor vitanda" 'viva lo prohibido', aplicado al goce amoroso carnal.

6

ESPINELO

Tan alta iba la luna
como el sol al mediodía,
cuando el manto de Espinelo
bordaban en Berbería.
Le cortaron siete moras
siete cristianas cautivas;
siete damas hilar seda
por coser la empedrería.
Tardose en hacer el manto
siete semanas y un día,
acabaran de labrarle
día de Pascua Florida.
No bien le vino a estrenar,
para la Corte se iría;
envidióselo la reina
un día al salir de misa:
—¿Cuánta era, Espinelo,
cuánta era su valía?
—Nada es menester, señora,
para vos se merecía.
—Por vida tuya, Espinelo,
¿vendrás a almorzar un día?—
Cayera Espinelo enfermo,
enfermo, que se moría;
la reina le hizo la cama,
la cama de enfermería:
púsole catre de oro,
las tablas de plata fina,
almadraques de plumaje
de pavos y cardelinas;
púsole cinco almohadas,
sábanas de holanda fina,
cobertor de fina grana,
bordado de seda y sirga,
las borlas que de él colgaban
de aljófar y perlas finas.
Siete damas a sus pies,
otras tantas le servían.
—Por vida tuya, Espinelo,
¿cuándo era tu nacida?,
¿si naciste por San Juan,
o por la Pascua Florida?

Me dirías, Espinelo,
¿de qué linaje venías?
—Mi madre era una reina,
señora muy soberbiosa,
en medio de su reinado
hizo una ley afrentosa:
"la que para dos de un vientre,
la tengan por alevosa,
que duerme con dos maridos,
no puede ser otra cosa".
Quiso Dios y la Fortuna
n'ella cayó la deshonra,
que me parió a mí, Espinelo,
y a otra noble persona;
me pariera a mí y al otro
los dos juntos en un hora.
Para no verse afrentada,
pidió consejo a una mora.
El consejo que le dio
aquella perra traidora:
que hiciera una caja,
a modo de una redoma,
y me metiese a mí dentro
y me echase a la mar honda.
Me hallaron los marineros
junto a una espina redonda;
y la fortuna que tuve,
me acogió una pescadora.
Por eso soy Espinelo,
no lo tengo por deshonra.

Este romance, aunque es poco común, se ha conservado en el Romancero del siglo XX en áreas de la tradición muy distintas: entre los judíos sefardíes de Marruecos y entre los de Monastir (en Macedonia) y en algunos pueblos de Zamora y de Burgos.
Antes de las encuestas por mí organizadas desde el Seminario Menéndez Pidal, fuera de la tradición sefardí sólo era conocida una versión peninsular, recogida por Tomás Navarro Tomás en 1910.

Gracias a la tradición oral moderna, sabemos que la única versión impresa en el siglo XVI, heredada por varios cancionerillos de romances de un pliego suelto, sufrió en manos de su primer editor una sistemática revisión para eliminar del romance un rasgo de arcaísmo: el que comience en asonante -í.o y, a partir del momento en que Espinelo cuenta la historia de su vida, pase a estar en el difícil asonante -ó.a. Frente al testimonio de los cantores modernos del romance en las más distantes tradiciones, el corrector del siglo XVI eliminó las rimas en -ó.a, dejando en su arreglo bastantes huellas de ello al colocar numerosas voces con esas terminaciones en los versos impares o en el interior de los versos. En esa versión antigua, el romance se iniciaba situando ya a Espinelo en la suntuosa cama próximo a morir, invirtiendo dramáticamente el orden natural de la historia de su vida. La

curiosidad respecto a ella no es de la reina, sino de "Mataleona, su querida", que se halla a su cabecera. La divina Providencia ha restaurado el natural destino del hijo de rey, pese a la acción de su madre; pero no mediante un retorno al reino paterno, sino en tierra extraña, ya que quien le prohijó fue el anterior Sultán del reino en que asistimos a su muerte. Para nada se habla del extraordinario manto.

En la tradición oral del siglo XX, el manto de Espinelo es un motivo narrativo que ocupa un lugar destacado tanto en las versiones sefardíes de Marruecos como en las de Zamora y de Burgos. Aunque no se nos haga explícito, ese manto envidiado por la reina constituye, de alguna forma la anagnórisis, el reconocimiento del hijo arrojado a la mar honda por su madre, siendo parte de la fábula, aunque sólo conste en los textos de forma explícita en añadidos explicativos obviamente superfluos. Por más que la escena de la cama nos remita en sus detalles a un ambiente oriental, el manto envidiado por la reina constituye, de alguna forma, el "indicio" o prueba que conduce al reconocimiento de la realeza de Espinelo.

La literatura medieval europea nos ofrece otras dos manifestaciones del tema, esta vez fuera de la tradición baladística: en el cantar narrativo italiano "Gibello" (conservado en una miscelánea toscana del siglo XV) y en un "lai" de Marie de France, "Le Fraisne" (de antes de 1165). Los tres textos, el francés, el italiano y el español, son manifestaciones de una misma "fábula", de un mismo modelo narrativo; pero su relación no es directa (ni el romance ha conocido los textos literarios, ni el poema italiano debe nada a Marie de France); todos tres heredan una tradición folclórica que hunde sus raíces en un pasado desconocido para nosotros. El romance castellano publicado en el siglo XVI contiene motivos de "Le Fraisne" no presentes en "Gibello" (siendo el principal la aceptación de un fitónimo como base de la identificación del héroe: Fraisne-Espinelo) y motivos de "Gibello" no presentes en "Le Fraisne" (siendo los más sobresalientes la promulgación de la ley injusta y el intento de la reina de deshacerse de uno de los gemelos echándolo al mar). Los textos literarios francés e italiano, con una intriga mucho más desarrollada (de forma dispar) que la de la versión del romance publicada en el siglo XVI, rematan el cuento con la esperable anagnórisis, con el encuentro de los dos gemelos y con la admisión de su error por los sustentadores del prejuicio respecto al parto doble, cuya desaparición en la versión vieja del romance conlleva que la "marca de identidad" con que la reina echa al mar a su hijo siguiendo el consejo de la mora (*"y pongas también en ella / mucho oro y joyería / porque quien al niño hallasse / de criárselo holgaría"*) pierda su función, ya que la recuperación de su naturaleza regia se produce en tierra ajena. Y es de notar que el motivo del manto tejido y bordado para Espinelo en las versiones orales modernas de Marruecos y del NO. de la Península y colocado en ellas en una privilegiada posición inicial, tiene en los textos francés e italiano su paralelo: es obviamente el mismo "manto" que acompaña a Gibello en todos los avatares de su vida, hasta que en el desenlace de la historia sirve de prenda de reconocimiento por parte de su madre la reina, y es asimismo el que Fraisne conserva hasta depositarlo en la cama nupcial de su hermana y que desencadena el proceso de reconocimiento, que la llevará a substituir a su hermana en el lecho conyugal. El paralelo con esos otros textos nos hace entender mejor en el romance cómo es el fantástico manto, con que el hijo de la Naturaleza logra atraer la atención de la reina, el que le permite "adueñarse" simbólicamente de la condición regia, que por nacimiento le pertenecía. Antes ya de narrar la historia de su infortunio, Espinelo se prepara para morir (quizá más bien

para renacer) en cama regia. La cama le sirve de trono. Desde él revelará su condición regia.

Otra importante observación, que la comparación entre el conjunto de la tradición oral del romance y los textos transpirenaicos nos permite hacer, es la siguiente: aunque todas las versiones romancísticas tienen, no cabe duda, un origen único, en el curso de la transmisión del romance, su texto ha seguido teniendo contacto con la difusa tradición pan-europea del tema. En la versión del siglo XVI y en las tradicionales de Monastir y de Marruecos, lo que desencadena el castigo de la reina es, como en "Gibello", la proclamación de una ley injusta; en cambio, en una de las versiones zamoranas y en la única conocida burgalesa, se trata, como en "Le Fraisne", de la injusta acusación a una mujer concreta y el episodio romancístico se ajusta en sus detalles aún más a otras leyendas medievales menos emparentadas en que la acusada es una mendiga que llega a pedir limosna a la puerta de la acusadora. Por otra parte, en Aliste (Zamora) Espinelo se feminiza, transformándose en "Pinela", acercándose así a la trama de "Le Fraisne".

Pese a la escasa presencia del romance de "Espinelo" en la tradición oral peninsular del siglo XX, se documenta, como en el de "La Infantina", su transformación en una ronda (en una versión turolense, bien lejos, pues, del área en que hoy perdura el recuerdo del tema). En ella, quien ocupa la suntuosa cama minuciosamente descrita es la dama rondada. La trasposición es habilísima, ya que, si Espinelo, en la antigua versión del romance, recibía la solícita atención de su amante:

a su cabecera tiene
  Mataleona su querida,
con las plumas d'un pavón
  la su cara le resfría,

en la ronda del siglo XX, un servidor íntimo atiende a su señora también con la pluma de un pavo real, no para aliviarla del calor, sino dispuesto a recoger sus más íntimas palabras:

en la cabecera tiene
  el galán que más estima,
recostado en un bufete
  y sentado en una silla,
con una pluma en la mano,
  que de pavo parecía.

Maravillas de la trasmisión poética oral.

7
OGIER Y ROLDÁN

Salió Roldán a cazar
una nochecita oscura,
de podencos y lebreles
lleva cercada la mula,
halcón lleva en la su mano,
halcón de la primer pluma.
Se levantó viento largo,
con un agua muy menuda
y fue a ampararse a una torre,
por no mojarse la pluma.
Allí estaba el conde Urgel,
aquel de las fuerzas muchas;
está cantando un romance,
que Roldán muy bien escucha,
diciendo iba diciendo:
"¡Quién estuviera en mi ayuda!,
¡quién tuviese aquí ahora
mi caballo y mi armadura,
mataría al rey de Francia
con toda la gente suya!"

Este romance, que, en la tradición del siglo XX, comparten en su repertorio los judíos sefardíes de Sarajevo (Bosnia), Salónica (Macedonia griega) y Lárissa (Tesalia) con los gitanos de los puertos de Cádiz (una solitaria versión recitada en Canarias es de origen libresco), carecería de documentación antigua si no fuera por un despacho diplomático del embajador de Felipe II en la Corte de Catalina de Médicis, fechado en París el 28 de mayo de 1562 (con postdata de 6 de junio) y enviado cuando está a punto de estallar la confrontación armada entre los "papistas" (concentrados en París) y los "hugonotes" (concentrados en Orleáns) con que se inicia la Primera Guerra de Religión de Francia. El despacho diplomático, firmado por Thomas de Perrenot Granvelle, Señor de Chantonnay, dirigido a su rey, está todo él escrito, por un auxiliar de su Secretario de cartas españolas Miguel Bellido, en cifra, y la cita de nuestro romance forma parte de un curiosísimo (literaria y políticamente) centón de romances y canciones recordados de memoria y acompañados de comentarios hechos al paso. El texto de esta singular carta lleva en su inicio el siguiente consejo:

"no se ronpan la caveça en descifrar esta carta porque es cifra perdida para engañar a los que abren las cartas…",

dirigido a los calvinistas que *"han hecho barra"* a lo largo del Loire e interceptan el correo que va para España, ya que Felipe II hace preparativos para invadir Francia en apoyo de "los triunviros" que gobiernan París.

El texto que aquí nos interesa dice así:

> 2 3´ 3. 9á o-o 9 o-o quam 6º 5 6 ó ·6 ·3 º3 0 3á 2 `6 2 2+ 2 2+ q 3/ 3+ 4´ /4
> 4/ 6º º7 q /4 7+ ,2 o-o +7 — 3. ¿ 3´ 4´ +9
> o-o 9á 9´ 2+ 9´

y, puesto "en claro":

> a ca ce va e l e Rey ro d ri go co n u n n a a gu a mu y me nu da de pe ro s y de sa be e ss o ce r ca da ll e va la mu la.

Aunque equivoque el nombre del cazador sorprendido por la lluvia (y el cifrador cometa algunos errores), está claro que se trata del comienzo del romance que en los siglos XIX y XX se seguía cantando por los judíos de Bosnia, Macedonia y Tracia y por los gitanos de Andalucía la Baja, donde se le identifica con Roldán.

El romance, pese a la "variante" del siglo XVI, era de tema carolingio, referente a Ogier (o, dicho a la castellana, Urgel), y de muy viejo abolengo. Tiene como antecedente remoto una *chanson de geste* francesa de Raimbert de Paris, "La chevalerie Ogier de Danemarche", aunque en este larguísimo poema no aparezca Roland.

En la parte IV de esta gesta, se nos cuenta cómo el duque Ogier va, completamente solo, huyendo en su caballo Broiefort del emperador Kallemainne (Charlemagne), que le persigue con un ejército de dos mil caballeros dispuesto a apoderarse de él y darle muerte, y cómo llega un momento en que se siente perdido al ver que su caballo desfallece de hambre (versos 5 970-6 014). Pero, en ese punto, descubre un aislado castillo, al que se dirige a pie, llevando de la rienda a su caballo, cruza el puente levadizo y la puerta, que halla sin cerrar, y sorprende a los castellanos de aquel castillo mientras comen; prestamente, se deshace de ellos (versos 6 015-6 053). Mientras Ogier, una vez cerrado el puente y puerta, come algo y bebe mucho de lo que halla en el castillo, llega Kallemainne con sus caballeros y, apeándose de sus caballos, contemplan el alto muro y la gran torre (versos 6 054-6 076). Dispuesto a que el fugitivo no se escape, el emperador, aconsejado por Namles (Naimes), hace que sus hombres rellenen los fosos de árboles y ramaje y construyan escalas; seguidamente inicia el asalto a la gran torre. Pese a la resistencia del danés, el duque habría sido preso si no fuera por la llegada de la noche y una tremenda tormenta de lluvia. Kalles se queja de que Dios le muestre con esa lluvia su odio; pero Namles le calma y le aconseja cercar bien el castillo con los dos mil hombres y esperar a la mañana manteniéndose armado y en vela. Ogier contempla desde lo alto las dos mil antorchas encendidas que rodean el castillo por todas partes y pide a Dios venganza contra el rey injusto. Aunque echa de menos a su escudero Beneoit y piensa que nunca volverá a ver Castel-Fort, jura a los santos que, al amanecer, saldrá armado a morir matando montado sobre Broiefort, si puede contar con él, o, si no, a pie, y que, como encuentre al rey, de un solo golpe tomará de él venganza. A continuación, baja de la torre al establo, ve que su caballo se ha repuesto comiendo avena en gran cantidad y le dirige una arenga, en que le hace saber que, en el mundo, nadie le quiere salvo él y que afuera le esperan mil hombres para darle muerte. El caballo hace entender a su amo que está dispuesto a ayudarle, y Ogier, eufórico, lo ensilla, encincha y enfrena y él mismo se arma de todas sus armas, toma a Curtain, su espada, en mano, su lanza y su escudo y sale a galope del castillo (versos 6 266-6 309.)

La dependencia del romance respecto a lo contado por la gesta es evidente: Ogier encerrado en la torre; la lluvia; el juramento de que, si cuenta con su caballo, está dispuesto a salir a hacer frente al rey y darle muerte a él y a todos sus caballeros. Menos obvio es cómo se relacionan entre sí los dos poemas. Hasta la aparición de la cita del despacho diplomático de Perrenot, entre los versos épicos franceses de Raimbert de Paris, a comienzos del siglo XIII, y los romancísticos gitano-andaluces que oyó Serafín Estébanez Calderón (primer colector del romance) c. 1838 o los que en 1910 recogió Manuel Manrique de Lara de los sefardíes asentados en los Balcanes, se abría un espacio de siete siglos; ahora sabemos que la escena en forma de romance castellano ha venido cantándose por lo menos durante cuatrocientos veinticinco años (de 1562, texto de Perrenot, a 1987, última versión gitana recogida por Luis Suárez Ávila), y, en vista de ello, no podemos dudar de que el romance de "Ogier y Roldán" figuraba entre los llevados en su memoria por los judíos que abandonaron España en 1492 y que dieron origen a las comunidades sefardíes asentados en el Imperio Otomano, de las cuales descienden los actuales cantores del romance de Sarajevo, Salónica y Lárissa. Siendo así, el arquetipo del romance habrá que situarlo algunos decenios antes de esa fecha para que en ella hubiera adquirido vida tradicional y entrado a formar parte del acervo de canciones narrativas de los judíos peninsulares antes de su expulsión. El medio milenio de vida oral del romance de Ogier convierte los dos siglos y medio que aún siguen separando la escena épica de la escena equivalente romancística en un lapso de tiempo relativamente pequeño. Durante él no es necesario suponer que la escena de Ogier refugiado en la torre careciera de vigencia tradicional. Puesto que sabemos documentalmente que hubo *chansons de geste* francesas que se refundieron en España, no sólo para cantarlas en lengua castellana sino para ajustarlas a la forma métrica imperante en la épica castellana y a los gustos de esa tradición nativa, y que de esos cantares de gesta de temática carolingia surgieron después romances tradicionales basados en escenas particulares de ellos, cabe pensar que la fuente inmediata del romance de "Ogier y Roldán" fuera una gesta hispana de "Urgel de las Marchas".

La incorporación de Roland-Roldán a la escena de Ogier-Urgel encastillado en la torre no creo que fuera invención del romancista, sino que le vendría impuesta de una refundición épica. Claro está que, entre la hipotética gesta hispana y el poema de Raimbert pudo mediar alguna refundición surgida en la propia tradición francesa o en la provenzal, como parece ser el caso en la hispanización de la Chanson de Roland. Lo que me parece, de cualquier forma, claro es que el romancista del siglo XV no tendría que acudir a desempolvar el poema de Raimbert de Paris, sino atender a tradiciones épicas más próximas a sus días.

8

EL MORO BÚCAR ANTE VALENCIA

a)

Velo, velo viene el moro,
ya viene por la calzada,
mirando iba a Valencia
como está tan bien cercada:
—¡Oh Valencia, oh Valencia,
de fuego fueras quemada,
primero fuiste de moros
que de cristianos ganada!
Cuando tú eras de moros,
eras de plata labrada,
ahora que eres de cristianos
ni de piedra mal tallada.
Si mi espada no se quiebra
y el caballo no me falla,
antes que venga la noche
a moros serás tornada
y a ese perro de Ruy Cid
lo arrastraré por la barba.
Su mujer Jimena Gómez
será la mi cautivada
y su hija doña Urraca
será mi enamorada,
la otra hija más chiquita
tendrá que hacernos la cama.
Ruy Cid bien lo estaba oyendo
de altas torres donde estaba:
—Asómate, hija mía,
de pechos a esa ventana,
detenme a ese perro moro
de palabras en palabras,
las palabras sean pocas,
pero de amores cercanas.
—¿Cómo le hablaré de amores?
¡yo de amores no sé nada!—
—Bienvenido seas, morillo,
buena sea tu llegada.
Siete años había, siete,
que por ti visto delgada.
—Y otros tantos hay, señora,
que por ti no rapo barba;
si eso me dices de veras,

échate de la ventana,
te recogeré en mis brazos
o en haldas de la mi capa.
Yo traigo un anillo de oro
en la punta de mi lanza:
mujer que tenga este anillo
nunca morirá encintada;
hombre que tenga esta espada
nunca morirá en campaña.
—Vete de ahí, perro moro,
no digas que te fui falsa,
que en las cuadras del mi padre
un caballo se ensillaba,
no sé si es para ir a moros,
no sé si es para ir a caza,
cuando Babieca relincha,
o ensilla o cabalga.
—No tengo miedo a Babieca
ni al Cid ni a su armada,
si Babieca corre mucho,
mi yegua mejor volaba;
que no hay caballo ninguno
que tras de mi yegua vaya,
si no fuera un potrezuelo
que se me perdió en Granada.
—Ese potrezuelo, moro,
mi padre le da cebada.—
Estando en estas razones,
el su padre que asomaba:
—¡Buenos días, el mi yerno,
larga ha sido tu tardada,
mas, antes de que lo seas,
hemos de jugar la espada!—
Deja los caminos anchos
y tira por las aradas.
—¡Mal haya sea el labrador
que hizo tamaña labrada!—
Donde pon la yegua el pie,
pone Babieca la pata.
—¡Oh mal haya sea el potro
a su madre maltrataba!
—¡Oh mal haya sea la madre
que a su hijo no esperaba!—
Al pasar el Río Verde,
le tiraba una lanzada;
la lanza quedó en el cuerpo
y el palo cayó al agua.

b)

—¡Oh Valencia, oh Valencia,
de fuego seáis abrasada,
que antes fuiste de moros
que de cristianos ganada!
No pasará mucho tiempo,
de moros seréis tornada.
A ese que llaman el Cid
lo he de prender por la barba
y le tengo de hacer
molinero de la hogaña,
y su mujer guapa y rica
la he de tener por esclava
y su hija la menor
la que me haga la cama
y su hija doña Urraca
ha de ser mi enamorada.—
Oídolo había el buen Cid
de su sala donde estaba,
dados de oro tiene en mano
y al suelo los arrojara:
—Levántate tú, Urraca,
espejo en que me miraba,
quítate paños de siempre
y ponte los de la Pascua,
con agua de esa redoma
arrebólate la cara
hasta que saques el rostro
como espada acicalada;
con ciento de tus doncellas
asómate a la ventana,
y a ese moro que allí viene
entreténmelo en palabras,
mientras ensillo a Babieca
y doy un filo a mi lanza;
las palabras sean pocas
y de amor sean tocadas.
—¿Cómo lo haré, mi padre,
que de amor no entiendo nada?
—Yo te enseñaré, mi hija,
como si fueras usada.—
—Dios te guarde, el morito,
que venís por la cañada.
—Alá te guarde, señora,
a ese balcón asomada.
—Siete años, el morito,
que por ti no duermo en cama
ni como pan en manteles
ni me sirven mis criadas.
—Y otros tantos, mi señora,

que por ti ciño la espada.—
Él metió mano a su pecho
y ha sacado una granada,
que los cascos eran de oro,
y los granos de esmeralda.
—Si no fuera por temor,
en tus brazos me arrojara.
—Arrójese, la señora,
la recibiré en mi halda.—
Ellos en estas palabras,
Babieca que relinchara.
—¡Traición, traición, mi señora
traición me tenéis armada!
—No soy falsa, el morito,
por la fe de ser cristiana,
los caballos que relinchan
es por falta de cebada
y si no serán los mozos,
que vendrán a echarles agua.—
Ellos en estas palabras,
el Cid que a ellos llegaba.
Ha salido el moro a huir
que los vientos no le alcanzan.
El Cid llegando al falucho,
el morito ya pasaba.

Este romance, del cual aún tuve la fortuna de oir y anotar una versión oral en el pueblo fronterizo de Nuez (Aliste), después de asistir a un Auto de Reyes popular, en las Navidades de 1947/48, combina dos escenas de la gesta de "Mio Cid": aquella en que el Rey Búcar envía al Cid un amenazador mensaje recordándole que Valencia fue de sus abuelos y la de la persecución por el Cid del moro derrotado en batalla hasta las orillas del mar. La primera no ha llegado a nosotros en verso, pues coincide con una de las páginas perdidas del manuscrito del poema épico y, por tanto, sólo conocemos su asunto gracias al resumen que de ella hizo Alfonso X, en la "Versión crítica" de su *Estoria de España*, según otro manuscrito análogo al conservado.

Aparte, la transición de la doble escena desde las épica al romancero resulta oscurecida por otros hechos: desde luego, porque no es posible reconstruir el arquetipo del romance, ya que, antes de la primera versión de él publicada circularon otras con versos y motivos distintos, de las que sólo conocemos citas de versos sueltos. Y, sobre todo, porque de las refundiciones épicas posteriores a la vieja gesta de "Mio Cid" de 1144, milagrosamente conservada en un códice del siglo XIV, sólo sabemos lo que deja entrever de ellas la historiografía posterior a Alfonso, y esas crónicas combinan la tradición épica con una "Historia del Cid" de corte hagiográfico escrita por un monje de Cardeña para atraer peregrinos a su monasterio, quien, en vez de prosificar fielmente el poema épico que utilizaba, conforme había hecho Alfonso X con el poema primitivo, lo glosó y manipuló a su gusto. De resultas, los detalles en que las crónicas más tardías recuerdan, en una y otra escena épica, pormenores más cercanos a los de la narración romancística que

los propios del "Mio Cid" de 1144 no sabemos qué origen tienen: ¿épico?, ¿cronístico?, ¿romancístico?

Más clara es ya la historia del propio romance, su conservación y evolución a lo largo de cinco siglos de vida oral, pasando de memoria en memoria. El primer texto completo del romance que conocemos se debe a que un poeta del primer tercio del siglo XVI, Francisco de Lora, dispuesto a lucir sus habilidades versificatorias, se entretuvo en glosar, "por la más nueva arte", "el más viejo romance" que había oído, ya que su glosa fue impresa en un Pliego suelto de aquellos que cualquier lector podía permitirse comprar en una feria dado su bajo precio. Del Pliego suelto lo extrajo, en 1548, el impresor de Amberes Martin Nucio para incluirlo, sin la glosa, en su "*Cancionero de Romances*", arreglándolo con la adición de 14 octosílabos inventados por el corrector. Pero, con anterioridad y con posterioridad a la glosa de Francisco de Lora, versos sueltos del romance, con variantes discordantes respecto a las del romance impreso en el Pliego suelto, eran citados (o parodiados) por poetas portugueses como Pedro d'Almeida (1516), Gil Vicente (1532) o Jorge Ferreira de Vasconcelos (1547), lo cual nos pone de manifiesto una transmisión oral del romance muy extendida, ya que no sólo era muy conocido en España sino en Portugal. Entre las abundantes citas del romance en el siglo XVII, hay dos que se destacan por darnos a conocer versos ajenos al texto divulgado en Pliegos sueltos y Cancioneros del siglo XVI, la de Gonzalo Correas (1630) y la de una "Comedia de las haçañas del Cid y su muerte con la tomada de Valencia" (publicada en Lisboa, 1603, y reimpresa ese mismo año en Madrid), donde se dramatiza su texto recordando muchos de sus versos. Lo más interesante de estas citas es el hallar en ellas versos y motivos ajenos a la versión glosada por Francisco de Lora que tienen correspondencia en la tradición oral del romance llegada hasta los siglos XIX y XX.

En la tradición oral moderna, se han recogido versiones portuguesas (tanto en el Norte de Portugal como en el Sur y en las islas atlánticas), zamoranas (en Aliste y en Sanabria), leonesas, andaluzas (de la tradición gitana), judeo-españolas (de Marruecos y Orán) y catalanas. Basándome en ellas, me he decidido a ofrecer dos textos: el primero recoge la herencia del noroeste peninsular, el segundo la de las tres últimas tradiciones citadas, atendiendo a la fundamental divergencia que se observa en unas y otras entre la posibilidad de que la hija del Cid llegue a enternecerse ante la galantería del joven moro o lo engañe hasta el final desmintiendo su acusación de traición.

La tradición oral de tan diversas comunidades de cantores coincide, frente a la vieja versión oída por Francisco de Lora, en haber dotado a la hija del Cid de una voz propia, desde el momento en que su padre le exige atraer con palabras amorosas al moro y ella protesta su inexperiencia en amores. La escena del "diálogo amoroso" entre la doncella y el galante moro se ha apoderado del tema. Ese nuevo foco de la narración es ya patente en la versión acogida en la Comedia de 1603, donde, como es la norma en las versiones tradicionales modernas, aparece la instrucción cidiana *"las palavras sean pocas / y a-que-has de amor tocadas"* (aunque sin la réplica de la hija) y la advertencia de la doncella *"váyaste el moro de hay / non digas que te fui falsa / que mi padre el Cid Ruy Dias / hoy a encillado, hoi cavalga"*, así como el poner en boca del moro galanteador la comparación *"que si bien corre Bavieca / mi yegua buela sin alas"*, que en otros textos (en Portugal en 1516 y 1547 y en España en 1630) se documenta como un hecho objetivo en la persecución del moro por el Cid.

Aunque el proceso novelizador de la escena épica arranque desde la propia creación del romance y haya avanzado progresivamente para dar lugar a lo escenificado en 1603, la creatividad colectiva ha seguido después operando en esa misma dirección, haciendo que el motivo narrativo de la competencia de las cabalgaduras sea, cada vez más, anticipado como parte argumental del "diálogo amoroso" y que la famosa increpación de Babieca a la yegua, *"rebentar devría la madre / que a su hijo no esperava"*, se explique en medio de la conversación de la doncella y el galante moro, suponiendo para el "potro" cidiano una inesperada filiación.

Con todo, aunque en el curso de su vida oral la trama de la doble escena épica esté lejos de haberse fosilizado y en su variación esté la clave de que siguiera siendo atractiva para nuevas generaciones de cantores, subsiste en el romance del siglo XX un componente esencial del episodio épico del siglo XII: la burlona actitud del Cid respecto a su engreido y confiado enemigo, que en el viejo poema se subrayaba con sus palabras de saludo a Búcar:

> —Acá torna, Búcar, venist d'alent mar,
> verte as con el Cid, el de la barba grant,
> saludar nos hemos amos e tajaremos amistad.

9
MUERTE DEL DUQUE DE GANDÍA

Lloran condes, lloran duques,
lloraba la frailecía,
también llora el Padre Santo
por el Conde de la Oliva,
siete días con sus noches
que el Conde no parecía.
Un pregón pregonó el rey,
un pregón, que así decía:
"Todo el que al Conde hallare
medio reino le daría.
Al que lo hallare muerto,
las cien doblas le daría;
al que le hallare vivo,
a oro le pesaría".
Ahí se acercó un pescador
que pescaba noche y día:
—Yo estando, mi señor,
pescando como solía,
oí un combate en el agua
que la mar se estremecía.—
Tiran barcas y barquillas
y al buen Conde sacarían.
Ya le traía su tío,
en la iglesia lo metía:
—¿Quién te mató, mi sobrino,
que de ti no hubo mancilla?
Si te mató por dinero,
muchas doblas le daría;
¿si te mató por la esposa
de gran celo que tenía?—
Ya le enterraba su tío;
la noche le ensoñaría:
—Mucho me llorasteis, tío,
responder no vos podía.
Me ha matado el pescador
que las señas os daría.
Me quitó el jubón de grana
como lo estrené aquel día,
me quitó reloj del seno
y el dinero que tenía,
un anillo de diamantes
sólo una ciudad valía.

Me puso peso al pescuezo,
cien libras y más tenía.—
Ya se levanta su tío
y a las Cortes lo metía:
—El que este delito hace
¿qué castigo merecía?
"Que le aten pies y manos
y lo arrastren por la villa"-
Los huesos que le quedaron
el pueblo se ahumaría.

b)

Estrellas no hay en los cielos,
la luna no aparecía.
¡Dios del cielo, Dios del cielo,
el Dios de la judería,
a todos criasteis ricos
y a mí en gran pobrería!
Yo me estando un hombre pobre,
pescando mi primería,
vi venir tres a caballo
haciendo gran polvarina,
llevan un bulto en el hombro
que de negro parecía,
el bulto echaron al río,
entero se estremecía.
Eché ganchos y gancheras,
por ver lo que me salía,
me salió un duque mancebo,
hijo de rey parecía:
camisa lleva de holanda,
cabezón de perla y sirma,
anillo lleva en su dedo,
cien pobres ricos se harían.
Recogí la red al barco,
a la mi casa me iba.
Topé la puerta cerrada,
ventanas que no se abrían;
pregoneros pregonando
por toda aquella villa:
"Quien viera al hijo del Conde,
dádivas que le daría:
el que dé señas de muerto,
en su lugar le pondría;
quien diera señas de vivo,
medio reino le daría".
Yo, el pobre y el mezquino,
a decírselo iría:
—Ábreme tú, el portero,

yo os diré lo que veía:
Yo me estando un hombre pobre,
fui a pescar mi pobrería,
vi venir tres a caballo,
haciendo gran polvorina,
bulto llevan en el hombro
que de negro parecía,
el bulto cayó al río,
el río se estremecía.
Recogí la red al barco
y a la mi casa me iba,
topé las puertas cerradas
y puertas que no se abrían.—
Ya lo toman al mezquino,
matar ya lo matarían.

Entre los temas aún cantados en el siglo XX se halla algún romance de los llamados noticieros, escritos para comentar sucesos de mayor o menor interés para el común de las gentes. Claro está que, si, pasados los siglos, algunos de esos romances han seguido recordándose es porque su "fábula" podía interpretarse como "ejemplo", por encerrar un mensaje de interés general al margen del hecho puntual en él recordado. Es lo que vemos en estos dos relatos basados en la maliciosa (aunque verídica) interpretación de lo ocurrido en Roma cuando, en el año 1497, desapareció una noche el Duque de Gandía y su cadáver vino a ser hallado en el fondo del Tíber. Los españoles que allí residían no dudaron en atribuir el asesinato a su hermano César Borgia. La rivalidad personal de los dos hijos del Papa Alejandro VI les había conducido a actuar políticamente en campos opuestos: Juan, del lado de los Reyes Católicos; César, aliado de los franceses.

El romance noticiero original (conservado en Pliegos sueltos del siglo XVI) no aclaraba el misterio del crimen, pues el relato no incluía una narración objetivada del "suceso", del asesinato del Duque y la acción de hacer desaparecer su cadaver arrojándolo al río; y, al final, el Papa cerraba la investigación sin resolver el caso. Pero el romancista proporcionaba a los contemporáneos del "suceso" claves suficientes para que no considerasen el caso insoluble: nota, primero, la diligencia con que los españoles buscan al Duque desaparecido (versos 10-11), dejando ver, por defecto, el desinterés de los romanos; después subraya que al cadaver sacado del fondo del río no se le han robado sus joyas y dineros (versos 29-32), siendo, pues, patente que los asesinos tenían como objetivo su persona y les sobraba riqueza (versos 33-35), y, por último, en el desenlace, presenta a un arzobispo, "que de la trayción sabía", hablando al oído del Papa y consiguiendo que Alejandro VI decida cambiar su inicial maldición a los que hubieran matado a su hijo, por un generoso perdón que incluye la bendición pontifical de los asesinos. Estas insinuaciones eran suficientes para que, en aquellos días los lectores del romance se confirmaran en la sospecha de que el crimen lo había cometido César, el hijo favorito del sinuoso Papa Borgia, según lo que explícitamente acusarían todos los historiadores del suceso afectos a la causa españolista. Pero, pasado el tiempo y al ir repitiéndose y adquiriendo estructura poética tradicional el romance impreso en los Pliegos sueltos, el relato, como "novela policiaca", no resolvía el misterio del horrible crimen, lo dejaba abierto a la interpretación de cada uno. Cuando los

cantores no contaron ya con información extra-narrativa que les ayudase a resolver el caso, centraron su interés en el "pobre pescador" como único posible protagonista de la narración, y en torno a él reelaboraron la "fábula".

Nada sabemos de un probable canto tradicional del romance noticiero en España, pues las únicas ramas del romancero oral del siglo XX que conservaron memoria de él son las judeo-españolas de los sefardíes de Marruecos y del Oriente Medio (Turquía, Siria, Grecia y Macedonia) herederas de las comunidades judías salidas de España en 1492, cinco años antes del suceso, y no sabemos si fueron los judíos expulsados de Portugal en 1497, o los residentes en Roma, o los "marranos" que huyeron posteriormente por miedo a la Inquisición quienes divulgaron el romance de los Pliegos sueltos. Pero lo que sí está claro es que el romance oral del siglo XX de ambas tradiciones sefardíes ha substituido el cierre, en falso, del caso judicial propio del romance noticiero, en el cual, tras la cristiana bendición de los asesinos, el Papa se conforma con enterrar a la víctima en Santa María del Pópulo poniendo en su sepultura el rótulo *"Aquí yaze el mal logrado/ del buen Duque de Gandía"*, por una secuencia narrativa en que se da cuenta que el pobre pescador es condenado y ajusticiado como presunto autor de la muerte.

Esta forma de cerrar el sumario resultaba, en principio, tan ambigua como la del texto impreso en los Pliegos sueltos, en cuanto al misterio del crimen. De ahí que haya podido ser entendida de dos formas muy diversas, según vemos en las dos versiones que aquí he publicado, representativas la primera de la tradición judeo-española de Marruecos y la segunda de la tradición del Medio Oriente.

En Oriente, los cantores sefardíes creen en la inocencia del pescador, cuyo único "crimen" es el ser demasiado "simple" y caer en la trampa tendida por los poderosos que controlan la justicia y pregonan "quien traiga señas de muerto / en su lugar lo metería", ya que en tal pregón cabían dos interpretaciones: ser tratado como "hijo del Conde", al igual que el muerto", o compartir con el muerto su destino. El mensaje del romance es que los pobres, los marginados, no deben colaborar con la justicia oficial, con el poder, pues siempre es ajeno a sus intereses y corrupto. Para hacer explícita esta "lectura" del "ejemplo" narrado, las comunidades sefardíes orientales acudieron al simple recurso de hacer que el pobre pescador se convierta en el narrador objetivo de la historia, anticipando en el discuro romancístico lo que antes sólo constaba en el romance como declaración ante los poderosos. Así colocadas, las mismas palabras que luego conducirán al declarante a la muerte, resultan para el receptor del romance descripción innegable de la escena del crimen.

En Marruecos, por el contrario, las comunidades sefardíes, lejos de desconfiar de la justicia, de quien desconfían es de los pobres, por el mero hecho de serlo. La declaración del pobre pescador no se cree; por ello es preciso desautorizarla. Ahora bien, para no destruir la estructura de "novela policiaca", que es la gracia del romance, los interesados en dejar clara esta otra enseñanza en el "ejemplo" no cayeron en la tentación de narrar explícitamente por delante cómo fue el crimen, sino que esperaron al final de la historia para contraponer al testimonio del pescador otro testimonio de carácter indubitable. Aunque, objetivamente, la declaración del tío del muerto ante la Corte no valga más que la del pobre pescador, las palabras del muerto en el sueño (como, en la otra versión, la narración en primera persona) llevan al oyente del romance a la convicción de que lo así dicho es

la verdad. Convenciones literarias y creencias atávicas se encargan de cerrar toda otra posibilidad, y el pobre pescador recibe el castigo merecido.

Quede para los sociólogos el poner en relación uno y otro texto del romance con los prejuicios de los miembros de los dos tipos de comunidad judía que existían antes de la Segunda Guerra Mundial en los países del Oriente y del Occidente mediterráneo, prejuicios surgidos en su diario convivir con las otras gentes.

10

MUERTE DEL MAESTRE DE SANTIAGO

Hoy es víspera de Reyes
la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas
al rey piden aguinaldo,
unas le pedían seda,
otras el fino brocado,
a no ser doña María,
tras la puerta se ha quedado.
—¿Tú qué pides, ay, María,
tú qué pides de aguinaldo?
—El aguinaldo que pido
sé que no será otorgado.
—Sí será, María Padilla,
aunque pierda mi reinado.
—Yo no quiero oro ni plata,
ni tampoco tu reinado,
vengo a pedir la cabeza
del Maestre de Santiago.
—Las cabezas de hombres vivos
no se dan por aguinaldo;
mas por ser a ti, María,
concedido y otorgado.—
Estando yo en mi Coimbra,
de mi mocedad gozando,
cartas me hubieron venido
del rey don Pedro mi hermano,
que me vaya a los torneos
que en Sevilla se han armado,
que lleve poquita gente,
que son los gastos muy largos.
Yo llevé ciento de a mula
y otros tantos de a caballo,
de ellos vestidos de seda
y los demás de brocado,
todos vestidos de verde,
yo, el Maestre, de encarnado.
A la pasada de un río,
a la colada de un vado,
cayó mi mulilla en tierra,
quebré mi puñal dorado;
se me ha ahogado un pajecillo
de los míos más amado,

conmigo come a la mesa,
conmigo duerme a mi lado,
somos hermanos de leche
una madre crió a entrambos.
A la entrada de Sevilla,
encontré un licenciado:
—Vuélvase atrás, el Maestre,
que lo llevan engañado,
que en Sevilla no hay torneos
ni tampoco se han usado.—
—Dios le guarde, el buen rey,
Dios le guarde su reinado.
—Bien venido, maestrillo,
bien venido y mal llegado;
tu cabeza, hermano mío,
mandada está de aguinaldo.
—Si la tienes prometida,
cúmplase vuestro mandado.—
Apenas lo había dicho,
la cabeza le han cortado.
A doña María Padilla
se la llevan de aguinaldo.
La agarró por los cabellos,
por el suelo la ha arrastrado:
—Aquí pagarás, Maestre,
aquí pagarás, villano,
cuando me llamaste puta
del rey don Pedro tu hermano.—
La cogió doña María
y se la tiró al alano.
El alano es del Maestre,
conoció que era su amo,
la cogiera con los dientes,
la llevó para sagrado,
con las patas hace el hoyo,
con la boca la ha enterrado,
con la lengua hace clamor,
con los ojos la ha llorado.
Y, a los aullidos del perro,
mucha gente se ha allegado.
—¡Ay, triste de mí, mezquino,
ay, triste de mí, cuitado!,
si el alano hace aquello,
¿qué haré yo, que soy tu hermano?
¡Tus gustos, doña María,
tus gustos se han acabado!—
Doña María de Padilla
por los aires va volando,
por sus buenos procederes

no la quiere Dios ni el Diablo.

La conservación de un romance noticiero en la tradición oral del siglo XX puede deberse, no al interés perdurable del suceso cantado ni a la enseñanza que sobre la vida puede inducirse del caso narrado, sino a su aptitud para ser incorporado a un ritual folklórico. Es lo ocurrido en la tradición peninsular con este espléndido romance, el cual, en su origen, formó parte de la guerra libelística que mantenían, en paralelo a la guerra civil, los "petristas" y los "trastamaristas" a comienzos de la segunda mitad del siglo XIV.

En la versión publicada en el siglo XVI, el romance comenzaba;

Yo me estava allá en Coymbra,
que yo me la ove ganado,

recordando la conquista de Jumilla a los aragoneses por el maestre don Fadrique en servicio de su hermano el rey don Pedro (pues Jumilla fue también conocida por ese nombre), y seguía:

quando me vinieron cartas
del rey don Pedro mi hermano,
que fuese a ver los torneos
que en Sevilla se han armado...;

y las versiones sefardíes de Marruecos confirman que ése era el comienzo original del romance. Sólo en el curso posterior de la acción se hacía referencia en la versión del siglo XVI a la culpabilidad de doña María de Padilla en la muerte del Maestre de Santiago, cuando, al llegar éste a Sevilla, el rey le comunica: "Vuestra cabeça, Maestre, / mandada está en aguinaldo" , y cuando, una vez muerto, envía en un plato la cabeza a doña María . Pero ese verso, en que la palabra "aguinaldo", usada por don Pedro, tenía el sentido general de 'regalo' o 'estrena' (el fratricidio no ocurrió en Navidad, sino en el mes de mayo de 1358), tuvo tal poder sugestivo sobre los cantores peninsulares del romance que, a partir de él, se visualizó la ocasión y la escena en que doña María consigue del rey don Pedro que le prometa la cabeza de su hermano el maestre don Fadrique, y así, con esa escena, comienzan las versiones modernas de tierras de Segovia, Logroño, Asturias, León, Zamora y Galicia. No sabemos en qué momento se dotó al romance de esta escena explicativa de la afirmación del rey que se impuso por todas partes; sólo, dados los versos de que consta, que quien la ideó conocía el romance cidiano de las querellas de Jimena.

La anteposición de esa escena hizo posible que el romance se convirtiera en "canto aguinaldero", en canto petitorio de los mozos y mozas para celebrar la fiesta de Reyes. Gracias a ello, el romance se repitió en muchos pueblos cada año y pasó de generación en generación. Tal ocurrió, por ejemplo, en Siguero en el vecino Sigueruelo (Segovia), donde, en el curso de una excursión a pie desde Santo Tomé del Puerto a Turégano, el 24 de agosto de 1947, tuve ocasión de recoger una versión con texto muy análogo al de la que aquí publico. Y, en 1978 (en compañía de un alumno marroquí y de unas alumnas polacas) pude aún volver a oirlo en versión que nada desmerecía respecto a la recogida en 1947.

Si este uso festivo ha hecho posible la conservación del romance, el empleo "aguinaldero" es también responsable de que, muy frecuentemente, la atención de

los cantores se desvíe de la historia narrada, de forma que, tras la escena inicial, el canto sigue con otros versos referentes a los Reyes Magos o de petición directa de aguinaldo a los destinatarios a quien se endereza.

Dejadas de lado estas consideraciones etnográficas, vemos que, como texto poético, el romance del siglo XX, en sus versiones completas, compite en calidad estética con su antecesor del siglo XVI, pues utiliza con extraordinaria eficacia modos y motivos tradicionales: la narración en primera persona que de su viaje hacia la muerte hace el propio asesinado y los detalles premonitorios de la tragedia que durante él se van acumulando: el color rojo del traje de fiesta que, en contraste con sus acompañantes, viste el Maestre; la caída de la mula y quebradura del puñal; la muerte, ahogado, de su paje más querido.

Dado que el romance ha venido cantándose durante cinco siglos y que forma parte de un conjunto de romances viejos referentes a sucesos muy varios de la larga lucha entre el rey don Pedro y sus enemigos, su carácter de romance noticiero (esto es, político) contemporáneo del suceso narrado es, a mi ver, seguro. Resulta, por tanto, interesante confrontar su versión de lo ocurrido con la mejor de las páginas de la crónica del reinado escrita por el Canciller de los reyes Trastámaras, don Pero López de Ayala, quien, para hacer más odiosa la figura de don Pedro (como es su intención constante), exculpa a doña María de Padilla convirtiéndola en ineficaz protectora del Maestre en el momento de su muerte. Claro está que no pretendo con esta observación confundir en un mismo género la fábula libelística poética y la historia cronística tendenciosa, aunque ambas compartan el ser, como toda Historia, invenciones artísticas.

11

LA MERIENDA DEL MORO ZAIDE

Víspera de Santos Reyes,
segunda fiesta del año,
cuando el hijo del rey moro
al rey le pide aguinaldo.
—No le pido oro ni plata
ni tampoco su reinado,
pídole cuatro mil hombres
que salgan conmigo al campo.—
Si cuatro mil le ha pedido,
cinco mil le ha mandado.
Por los campos de Jaén
van los moros peleando;
tierra por donde ellos iban
todo quedaba arrasado;
no dejan cabra ni oveja
ni pastor con su rebaño,
a no ser un pobre viejo
de los miembros quebrantado
—¿Adónde queda mi primo?,
¿dónde quedan mis hermanos?
Dime, dime, tú, el pastor,
¿dónde los moros quedaron?
—En los campos de Malverde
todos juntos merendando,
comen ternera cocida,
rico corderillo asado;
unos meriendan deprisa,
otros meriendan despacio,
a no ser el perro moro
que merienda de a caballo:
con la punta de la espada
traía el pan a la mano,
con la punta de la lanza
apurre el carnero asado.

Dentro de la función noticiera que tuvieron muchos romances, ocupa en el viejo romancero de los siglos XV-XVI un lugar destacado el llamado "Romancero fronterizo", referente a sucesos de la plurisecular guerra con el reino moro de Granada. Conviene distinguir en él dos tipos de romance muy diversos, que son a la vez representativos de tiempos distintos: el propiamente *"fronterizo"*, en que se refieren incidentes de la guerra de la Frontera, de mayor o menor trascendencia, y el que celebra acciones heróicas de los caballeros que escaramuzan ante Granada durante su cerco por los Reyes Católicos; que poco tienen que ver entre sí.

Los primeros, al igual que otros romances noticieros, tienen escasa cabida en el Romancero oral del siglo XX; se precisa de la concurrencia de razones especiales para que su narración siga interesando. En el romance que comento, ya sabemos que debió de ser la presencia de la palabra "aguinaldo", en el sentido general de 'presente', lo que, en su día, daría lugar a la escena inicial tal como modernamente se canta en el Norte de España (Lugo, Asturias, montaña de León, Cantabria, montaña de Palencia). La palabra no es ajena al viejo romancero fronterizo: *"en braços de sus amigas / van todos juramentados / de no bolber a Jaén / sin dar moro en aguinaldo"* (dice el romance que comienza *"Un día de San Antón"*, o *"Día es de San Antón"*); y sospecho que la creación a partir de ella de la escena inicial nos explica el extraño hecho de que se sitúe en la víspera de la fiesta de Reyes la petición de los 4.000 hombres por un caudillo que, a continuación, corre con sus moros los campos de Jaén.

Cuando, en 1946, me estrené como colector de romances de la tradición oral en la aldea de Cirtieño, del concejo de Ponga (Asturias), la versión de este romance que recogí, en vez de hablar de hombres armados, decía, debido a su función petitoria, *"pedimos seis mil duros, / cinco mil fueron mandados"* (!) y el tema parecía girar en torno a una suculenta merienda campestre. Afortunadamente, otras versiones conservaban bien el relato de la algara contra Jaén. Bastaba comparar el conjunto de las reunidas en el Archivo del Romancero con otros romances fronterizos para entender que el romance de la tradición oral moderna estaba compuesto de motivos típicos de ese subgénero. No obstante, la tradición de los siglos XV-XVI no nos ofrecía versión ninguna de tal romance, ni las crónicas nos ayudaban a encuadrarlo en el tiempo. Pero su antigüedad y su difusión en aquellos siglos nos la garantiza un dicho ingenioso de Garci Sánchez de Badajoz a fines del siglo XV (recordado por Melchor de Santa Cruz en su "Floresta española", 1574), quien, para motejar en una reunión de morisco a cierto caballero, recordó impertinentemente dos octosílabos de nuestro romance:

> Todos meriendan a pie
> y el moro Çaide a cavallo.

12

CERCADA ESTÁ SANTA FE

Cercada está Santa Fe
   de un fino lienzo encerado,
ricas tiendas la rodean
   de terciopelo y brocado.
En la más chiquita de ellas
   está Cristo figurado;
en la cabeza de Cristo
   un rubí, de oro esmaltado,
si bien le apreciáis, señor,
   vale más que tu reinado.
A las doce horas del día,
   un moro se ha señalado,
sobre un caballo negro,
   de muchas marcas marcado;
caballo tan poderoso
   no se ha visto entre cristianos:
la boca tiene hedionda,
   el labio largo y cortado,
caballo que con sus dientes
   despedaza a los soldados.
El hombre que sobre él viene
   parece de gran estado;
un ojo trae de vidrio
   y el otro alcoholado,
su brazo blanco y velludo,
   la mitad de él alheñado:
—¡Salga uno, salgan dos,
   salgan tres o salgan cuatro;
si no quisiere ninguno,
   salga aquí el rey don Fernando,
le mostraré yo mis armas
   y el valor de mi caballo!

El romance de donde procede esta imagen briosa de un moro que se acerca al campamento que los Reyes Católicos alzaron ante Granada, bautizándola con el provocador nombre de Santa Fe, y reta a combate campal a los capitanes del rey y al propio rey Fernando, versaba sobre una hazaña, histórica o legendaria, de Garcilaso de la Vega, el padre del gran poeta. Contra lo que por un tiempo afirmó la crítica, el romance no fue inventado por los poetas del Romancero morisco que imperaba a fines del siglo XVI, ni las versiones del Romancero oral del siglo XX proceden de la lectura de textos impresos (salvo una de los gitanos de Cádiz). Dos cartapacios manuscritos (de 1580 y 1598) conservan versiones viejas tomadas de la tradición oral que nos permiten ver de forma clara cómo los poetas del Romancero nuevo que

publicaron textos del romance, Lucas Rodríguez (1579) y Ginés Pérez de Hita (1585), fueron conocedores de otras dos versiones de tradición oral, pero las revistieron con galas moriscas, cada uno según sus propósitos y concepción del género entonces de moda.

En la tradición oral del siglo XX, la escena del reto, heredada de versiones del romance tradicional análogas a las varias que se cantaban a finales del siglo XVI, ha sido utilizada para encabezar otros romances en que aparecía un moro retador: el de Búcar y el Cid, en las comunidades judías de Marruecos; el de Don Manuel, en Cantabria, Asturias y León.

La particular hazaña de Garcilaso (al dar muerte al moro Atarfe, que llevaba la divisa del Ave María atada a la cola de su caballo), hazaña que no desentona respecto a la escenificación caballeresca de la guerra contra el moro tal como la concibieron, para ganar renombre internacional, Isabel y Fernando, fue olvidada entre el siglo XVII y el XX, pero siguió proporcionando el mejor conjunto descriptivo para pintar a un arrogante enemigo infiel.

13
POR LA RIBERA DEL TURIA.
LLANTO DEL PASTOR ENAMORADO

Por aquel lirón arriba
   lindo pastor va llorando,
con el agua de sus ojos
   el gabán lleva mojado.
—Buscaréis, ovejas mías,
   pastor más aventurado,
que os lleve a la fuente fría
   y os carée con su cayado.
Adiós, adiós, compañeros,
   las alegrías de antaño,
si me muero de este mal,
   no me entierren en sagrado,
enterradme en prado verde,
   donde no paste ganado,
dejen mi cabello fuera
   bien peinado y bien rizado,
para que diga la gente
   "Aquí murió el desgraciado,
que murió de mal de amores
   que es un mal desesperado".
Ya enterraban al pastor
   enmedio del verde prado,
al son de un triste cencerro,
   que no hay allí campanario.
Tres serranitas le lloran
   allá en el monte serrano:
Una decía;: "¡Ay, mi primo!",
   otra decía: "¡Ay, mi hermano!",
la más chiquitita de ellas:
"¡Adiós, dulce enamorado!,
   ¡mal te quise, por mi mal,
siempre viviré penando!.

b)

Por aquel lirón abajo,
   un lindo pastor venía,
en el su costado izquierdo
   traía mortal herida,
que se la hizo otro pastor
   por celos que le tenía;
buen pastor debía ser
   por lo bien que disponía.
Hablaba con sus ovejas

y a sus corderos decía:
—Buscaréis otro pastor,
que os cuide de noche y día,
que os lleve a beber agua
a la fuente en que solía
y de noche a la majada
y después a la pacía.—
Ya le entierran al pastor
al pie de una verde oliva,
al son de un triste cencerro,
porque campanas no había.
Tres serranitas le lloran
de la alta serranía.
Una dice:"¡Ay, mi hermano!",
la otra "¡Adiós, primo!" decía
y la más chiquita de ellas:
"¡Adiós, el bien de mi vida!".

El romance en asonante –a.o, que en versión asturiana de Santianes de Molenes fue ya publicado en 1885 y en versión leonesa de Viadangos de Arbas, más completa, recogida en 1980, fue dada a conocer por mí en 1997, tiene claramente su punto de partida en un romance trovadoresco, consonantado en –ado, que incluyó el librero y literato Joan de Timoneda en su *Rosa de Amores* (Valencia, 1573), y que comienza así:

Por la ribera de Turya
va un pastor tras su ganado,
pobre, triste y sin abrigo,
pero más enamorado,
con lágrymas de sus ojos
el gaván trahe mojado,
entre sí mismo diziendo:
—Crudo Amor, ya estás vengado,
pues me tienes preso, herido,
y a tus leyes domeñado…

Otros componentes del romance oral de los siglos XIX y XX comparten, con su comienzo, un noble origen literario: el formulaico motivo de "No me entierren en sagrado", tiene su origen, como ya diré en su momento, en otro romance trovadoresco, "Si se está mi corazón", y la escena de las tres jóvenes que lloran al muerto es un calco del final del famoso romance de tema épico relativo a la "Muerte de Fernand Arias" en el reto de Zamora.

El romance en asonante –í.a, recogido de la tradición oral en el Valle del Lozoya (Madrid), en 1903 y 1904, y en el concejo asturiano de Ponga, en 1920, es una hábil refundición tradicional del asonantado en –á.o.

Vemos, en una y otra de las dos versiones que he presentado, cómo el Romancero oral del siglo XX no sólo heredó y adaptó poemas que ya en los siglos XV y XVI formaban parte del acervo tradicional, sino que se enriqueció acudiendo a la poesía de moda en aquellos siglos de tránsito de la literatura tardo-medieval a la renacentista.

NOTA:

El romance de “El pastor enamorado” no debe confundirse con otro tema que goza de una mayor difusión: “Testamento del pastor”, que la trashumancia ha difundido por la montaña leonesa y palentina y por Cáceres y La Mancha. Dice así:

Sierra arriba, sierra abajo,
un serranito venía,
con una manta terciada
a uso de serranía,
con el rosario en la mano
rezando el “Ave María”,
no sé si reza por su alma
o si reza por la mía.
A la sombra de un peñasco,
el serrano se tendía.
Llamaron a un cirujano,
por ver el mal que tenía.
Le mandó hacer testamento
de todo lo que tenía.
—Ovejas, las mis ovejas,
aquellas que yo quería,
buscaréis nuevo pastor
que os dé la pastoría,
que os traiga cañada abajo,
os traiga cañada arriba,
y que os lleve a las montañas
a beber las aguas frías.
El zurrón de las cucharas
lo mando a la mi María,
para que de mí se acuerde
cuando dé vuelta a las migas;
el puchero de la miera,
que allí en la majada había,
ese puchero lo mando
a las mozas de la hila
y el gancho y las abarcuelas
que me los digan a misas.

14

EL ENAMORADO Y LA MUERTE

Esta noche soñé un sueño
muy contrario al alma mía,
soñé que tenía en mis brazos
la prenda que más quería
y era la Muerte que estaba
haciéndome compañía:
—¿Por dónde has entrado, amor,
amor mío y vida mía?
—Soy la Muerte, Enamorado,
que Dios del cielo me envía.
—Por Dios te ruego, la Muerte,
por Dios y Santa María,
que me dejes otra noche,
que me dejes otro día,
que me quiero confesar,
enmendarme de esta vida.—
Aún no era bien de noche
y el galán a rondar iba:
—¡Ábreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta, niña!
—¡Cómo quieres que te la abra,
si yo abrirla no podía:
mi padre se está acostando,
mi madre que no dormía,
mis hermanitos pequeños
mirando a ver lo que hacía!
—¡Si no la abres esta noche,
ya no lo harás en la vida!
—Anda, vete a la ventana
donde labraba y cosía,
te echaré cordón de seda
para que subas arriba,
si el cordón no te alcanzase,
mi cabello te echaría.—
Estando en estas razones,
la Muerte que allí venía:
—Vamos, vamos, Namorado,
hora es de dejar la niña.—
Le cogió la Muerte a cuestas
por una oscura montiña,
donde no hay moros ni moras
ni gente de cristianía.

Encontraron una ermita,
que un ermitaño tenía:
—Por Dios te pido, ermitaño,
por Dios y Santa María,
hombre que de amores muere
¿tendrá la Gloria perdida?
—Las penas que ahora tú pasas
yo algún tiempo bien tenía,
festejaba una señora
que era la flor de mi vida:
Yo me calzaba por ella,
por ella yo me vestía;
yo no comía por ella,
por ella yo no dormía;
por ella soy ermitaño,
ermitaño en esta ermita.

b)

En aquel vergel chiquito,
chiquito, de gran valía,
donde hay rosas y flores,
albahaca y clavellinas,
donde crece la naranja
y el limón y la cidra,
donde hay ruda menuda,
que es guarda de las paridas,
allí estaba el Amador,
el que de amores servía;
la Muerte tiene a su lado,
que llevárselo quería.
—Así vivas, tú, la Muerte,
que me prestes otro día,
déjame que vaya a ver
a una amiga que tenía.
Si encuentro la puerta abierta,
me prestarás nueva vida;
si la amiga no me abre,
haz de mí lo que querías.—
Ya se parte el Amador,
ya se parte, ya se iba;
topó las puertas cerradas,
ventanas que no se abrían.
Batió, batió en la puerta,
y abrir no le abrían;
se asomó a una ventana,
vio que con otro dormía.
Ya se parte el Amador,
ya se parte, ya se iba;
de los sus ojos lloraba,

de la su boca decía:
—¡Malhaya sea el hombre
que de mujeres se fía!
¡Un amor tenía ella,
—por otro lo cambiaría!

Este romance ha tenido en la tradición catalana del siglo XIX una gran difusión, que se continuaba en el siglo XX. Conozco 21 versiones, la mayor parte de ellas inéditas (custodiadas en el archivo del "Cançoner Popular de Catalunya"). Aunque escasísimas, hay también versiones sanabresas, una de las cuales tuve la fortuna de oir y anotar en San Martín de Castañeda el año 1949. Esta versión y otra muy análoga que Tomás Navarro Tomás recogió en Galende en 1910 son muy similares a la primera de las que aquí publico y tienen la misma estructura que las catalanas, salvo que omiten la "confesión" final del ermitaño, pues empalman con la narración de otros romances: el de "El alma peregrina y el caballero piadoso" o el de "La penitencia del rey Rodrigo". Este último romance es responsable de que en la tradición oral del siglo XX de León y de Asturias sólo sobreviva del tema de "El Enamorado y la Muerte" la escena inicial, desde la cual la narración salta a la entrevista con el ermitaño, seguida por la penitencia de ser sepultado vivo con una culebra, según el romance del rey Rodrigo, sin el episodio de la visita a la amada.

Mi segunda versión responde a cómo el tema es recordado por los cantores sefardíes de Tesalia y la Macedonia griega.

Una versión mejicana (en asonante –á.a), procedente de Tlalnepantla, es un arreglo erudito del romance tal como lo publicó Ramón Menéndez Pidal en su Flor nueva de romances viejos (libro difundido en Hispanoamérica en ediciones de Buenos Aires).

El romance oral de los siglos XIX y XX tuvo su origen en el Romancero trovadoresco del siglo XV, del cual proceden los dos "temas" que se combinan en la tradición peninsular (tanto en la del Reino leonés como en la de Cataluña) y, asimismo, en la tradición judeo-española oriental.

Entre los poemas escritos por el poeta cuatrocentista Juan del Encina "desde que huvo catorze años hasta los veynte y cinco", que constituyen su Cancionero (1496), ninguno alcanzó tanto éxito como el que comienza "Yo estava reposando, / durmiendo como solía". Aunque llamado "Romance", se trata métricamente de un poemita en octosílabos cuyos versos pares riman todos en –ía y los impares consuenan de dos en dos.

El romancero tradicional, entonces de moda, le sugirió este curioso esquema métrico, y también la fórmula de comenzar la narración "Yo estaba..." y otras expresiones o modos de decir; pero no, como alguna vez se ha creído, el tema. Se trata de un romance o pseudo-romance que responde perfectamente al género, muy cultivado a finales del siglo XV, de la poesía cortesana en moldes poéticos populares. El romancero "trovadoresco" mantuvo su boga hasta mediados del siglo XVI, en que dejó de interesar al público lector; pero, entre tanto, "Yo estaba reposando" fue reproducido, no sólo en las múltiples reediciones del cancionero juvenil de Juan del Encina publicadas durante el reinado de Isabel y Fernando, sino en cancioneros musicales, en pliegos sueltos y en cancioneros de romances. He aquí su texto:

Yo estava reposando
durmiendo como solía,
acordé, triste, llorando
con gran pena que sentía.
Levanteme muy sin tiento
de la cama en que dormía.
cercado de pensamiento,
que valer no me podía.
Mi pasión era tan fuerte,
que de mí yo no sabía,
conmigo estava la muerte
por tenerme compañía.
Lo que más me fatigava
no era porque muría,
mas era por que dexava
de servir a quien servía.
Servía yo a una señora,
que más que a mí la quería
y ella era la causadora
de mi mal sin mejoría.
La media noche passada,
ya que era cerca del día,
salime de mi posada
por ver si descansaría;
fui para donde morava
aquella que más quería,
por quien yo, triste, penava,
mas ella no parecía.
Andando todo turbado
con las ansias que tenía,
vi venir a mi cuydado
dando bozes y dezía:
—Si dormís, linda señora,
recordad, por cortesía,
porque fuestes causadora
de la desventura mía;
remediad mi gran tristura,
satisfaced mi porfía,
porque si falta ventura
del todo me perdería.—
Y, con mis ojos llorosos,
un triste llanto hazía,
con sospiros congoxosos,
y nadie no parecía.
En estas cuytas estando,
como vi que esclarecía,
a mi casa, sospirando,
me bolví sin alegría.

El romance del siglo XX heredó del pseudo-romance de Encina el asonante –í.a, como adaptación de la rima en –ía de los versos pares y eliminó todo rastro del artificio de rimar de dos en dos los impares. También conservó las dos escenas del poema cuatrocentista: la visita de la muerte al enamorado en medio de la noche, interrumpiendo su placentero descanso, y el desesperado y fallido intento del enamorado por entrevistarse con su amada; pero alterando profundamente la concepción de una y otra. Tanto en la escena de la visita intempestiva de la muerte, como en la recuesta de amor, las versiones modernas conservan (consideradas en conjunto) múltiples reminiscencias de versos y expresiones procedentes del poema pseudo-romancístico de Juan del Encina; pero la Muerte a la cual el Enamorado abraza, creyendo ser la mujer amada, es un personaje tan real como él mismo, y no meramente un estado de conciencia del "Yo" que muere de amor; su congoja es porque se enfrenta, inexorable e imprevistamente, con la última oportunidad de gozar del amor carnal compartido, y desaparece toda huella del debate del poeta con su propia pasión analizada mediante disquisiciones introspectivas. Consecuentemente, la ida en busca de la Amada acaba con la escena dramática, a la vez realista y simbólica, de la frustrada "escalada" del Enamorado utilizando el cordón que amorosamente le proporciona la doncella. Así en los textos sanabreses y catalanes.

En la tradición judeo-española, se substituye el sueño pasional en medio de la noche por un escenario que tiene la misma función contrastante respecto a la inesperada presencia de la Muerte: el de una naturaleza idílica. Ello ocurre también en algunas de las versiones catalanas. El texto sefardí comparte con la tradición peninsular el motivo narrativo del plazo negociado con la Muerte; pero, aunque la ida al encuentro de la Amada se conciba ahora como una "prueba" de confianza en la fidelidad de la que el Amador tiene por amante, el episodio mantiene una mayor similitud en sus versos respecto al romance trovadoresco que el texto peninsular.

En su final, los dos textos, el peninsular y el sefardí de Oriente, son herederos de un segundo poema trovadoresco, que en el Romancero antiguo sólo nos es conocido adosado a una versión de otro de Juan del Encina ("Por unos puertos arriba") mediante una torpe soldadura. Ese poema trovadoresco, un romance asonantado en –í.a, consistía en la "Pregunta a un ermitaño":

—Dígasme, tú, el ermitaño
que hazes la santa vida,
el que por amores muere
si tiene el alma perdida
o, por las penas que pasa,
si tiene gloria conplida;
dígasmelo, santo ombre,
sácame de esta agonía,
que siete años son pasados
que yo hago esta vida,
comiendo las carnes crudas
y bebiendo el agua fría;
mas reniego de los onbres
que de las mugeres fían,
falsas son y engañosas,
hechas son a la su guisa:

uno tiene en los braços
y por el otro suspira.

Aunque, desde el último tercio del siglo XVI hasta nuestros días, los “romances trovadorescos” quedaron arrumbados junto con los gustos de aquella literatura letrada y de su acompañamiento musical, el pueblo cantor siguió repitiéndolos y reelaborándolos para ajustarlos a la estética y a la ética del Romancero “acrónico” incontaminado de las modas literarias de cada generación letrada. Gracias a la capacidad creadora de los múltiples cantores que heredaron el tema, tenemos hoy estos dos poemas dignos de permanente recuerdo.

15
EL REY RODRIGO PIERDE EL REINO

Caminaba don Rodrigo
  a solas, sin compañía;
el caballo, de cansado,
  con el peso no podía.
Camina descaminado,
  que el camino no sabía.
Subiose a una alta torre,
  donde sol ni luna veía;
vio pasar moros armados,
  con tamaña gritería;
vio pasar sus caballeros,
  con tamaña cobardía.
—Pobre de mí, desgraciado,
  que reinos ya no tenía;
si ayer tenía vasallos,
  hoy ninguno poseía;
si ayer tenía corona,
  hoy sin ella me veía.—
Se metiera en una cueva,
  donde una culebra había;
se metiera en una cueva,
  mil penitencias hacía.
Campanas de sí tocaban,
  velas de sí se encendían;
es el alma del buen rey
  que para el cielo camina.

Sólo ha sido hallada una versión de este romance en la tradición del siglo XX. La recogió Victor Sáid Armesto en 1903 de labios de Josefa Abad Paz, de 72 años, natural de Loira, en Pontevedra, que la oyó, cuando joven, a una campesina, llamada Remedios, natural de otro lugar de Pontevedra, Tuiriz. Es una acertada síntesis de dos romances, que nos son conocidos en versiones del siglo XVI, inspirados, como todos los más viejos referentes al rey Rodrigo, en la lectura de una historia anovelada escrita en 1443 por Pedro de Corral, cuyo éxito indignó a Fernan Pérez de Guzmán: la *Crónica sarracina* (de que hubo una temprana impresión en Sevilla, 1499). Corral fue hermano del famoso condotiero de compañías de "roteros" en Francia, Rodrigo de Villandrando, a quien Juan II hizo Conde de Ribadeo por sus trascendentales servicios a la Corona en tiempos difíciles. El primer romance viejo del cual es éste heredero es el que comienza "*Las huestes de don Rodrigo / desmayaban y huían*", sobre el lamento del rey derrotado, del cual no conocemos más versiones orales del siglo XX. En cambio, sobre la penitencia con la culebra hay una amplia descendencia de versiones modernas del romance que en el siglo XVI se publicó en un texto, aún en "estilo juglaresco", que comienza *"Después que el rey don Rodrigo / a España perdido avía";* me referiré a ellas al comentar la que publico con el título *"Penitencia del rey Rodrigo"*.

16

LANZAROTE Y EL CIERVO DEL PIE BLANCO

El rey tenía tres hijos,
todos tres los maldecía:
Uno se le volvió perro,
que en cadenas lo tenía;
otro se le volvió moro,
moro de la morería,
y el otro se volvió ciervo,
ciervo que al monte se iría.
—No me pesaba del perro,
sino el alma que perdía;
ni me pesaba del moro,
sino en la ley que vivía,
que come la carne en viernes
y bebe del agua fría.
De quien me pesa es del ciervo,
que por los montes corría
comiendo manos de hombre,
otra cosa no comía.—
A la puerta de la iglesia
a pregonar un día
que al que le trajese el ciervo
mil ducados le daría
y a la infanta coronada,
con ella le casaría.
Salen duques, salen condes,
y el ciervo no parecía.
Baltasar se alabó
entre las damas un día
que él solo mataba al ciervo,
solito, sin compañía.
Baltasar tenía un caballo
que al par del viento corría;
cogió la espada en la mano,
la su espada guarnecida,
se tiró ese lomo abajo,
se tiró ese lomo arriba
y ha encontrado un ermitaño
que hacía la santa vida:
—Por Dios te pido, ermitaño,
y por la Virgen María,
ese ciervo del pie blanco
¿donde tendría su guarida?
—Por aquí ha pasado un ciervo
tres horas antes del día,

comiendo manos de hombre,
que otra cosa no comía;
no deja duques ni condes,
ni cosa que sea viva.—
—Arriba, caballo, arriba,
con mi espada guarnecida,
tengo de matar al ciervo
aunque me cueste la vida.—
Allí lo hallara durmiendo
al pie de una fuente fría.
El ciervo, de que lo oyó,
a Baltasar se vendría:
—Yo bien sabía, Baltasar,
que en busca mía venías,
aquel que te mandó acá
poco estimaba tu vida.—
Allí formaron la guerra,
Baltasar la vencería:
le mató cuatro leones
y una leona parida;
lo amarra de pies y manos
y con el ciervo camina.
Desque los vio el rey venir,
de contento lloraría:
—Vamos a contar monedas,
que para ti las tenía.
—Yo no quiero las monedas,
que yo monedas tenía,
lo que quiero es a la infanta
que me tiene prometida;
si palabra de rey vale,
debiera de ser cumplida.

Se cantaba ya en el siglo XV. Nebrixa cita este "romance antiguo" dos veces en su Gramática sobre la lengua castellana, impresa en Salamanca en 1492, para ejemplificar dos características métricas de los romances viejos: la asonancia (el consonar sólo las vocales) y el verso de "diez e seis sílabas". En el primer caso, los versos citados son:

—Digas tú, el hermitaño, que hazes la vida santa:
Aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su morada?.
—Por aquí passó esta noche un ora antes del alva.

y en el segundo:

—Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su manida?

Aunque quepa pensar que Nebrixa conociera el romance en dos versiones de distinto asonante, me inclino a creer que se trataba de un texto en que se daban estrofas paralelas (no necesariamente en "pareados"), tal como aún ocurre con romances de la tradición del siglo XX (sobre todo en el muy conservador romancero

sefardí de Marruecos).

Este diálogo, que ha pervivido casi inalterado en la tradición oral durante más de medio millar de años, formaba parte de una narración que, en la única versión completa publicada en el siglo XVI (en el *Cancionero de Romances de Amberes*, 1550), comenzaba más o menos como nuestro texto:

> Tres hijuelos avía el rey,
> tres hijuelos, que no más,
> por enojo que uvo d'ellos,
> todos malditos los ha;
> El uno se tornó ciervo,
> el otro se tornó can,
> el otro se tornó moro,
> passó las aguas del mar;

aunque, como aquí vemos, en asonante –á, no en –í.a. Tras esta presentación del "ciervo", el cual va a ser el verdadero protagonista del romance, se nos sitúa, bruscamente en un primer escenario, descrito en asonante –á.o:

> Andávase Lançarote
> entre las damas holgando,
> grandes bozes dio la una:
> Cavallero, estad parado…

Y en él se nos explica la razón de la "quête", 'demanda' o búsqueda del "ciervo del pie blanco": es que la dama (¿la "dueña de Quintañones" a la cuál maldice el ermitaño al fin del romance?) le exige esa búsqueda como prueba de amor, en calidad de "arras" al ofrecérsele en casamiento. Sólo en la escena en que Lanzarote asume la empresa surge el asonante –í.a (sin huellas del otro asonante –á.a que aún pervivía en paralelo a fines del siglo XV). En esta escena, la respuesta del ermitaño ofrece adicionales detalles que enlazan con la tradición oral del siglo XX:

> —Por aquí passó esta noche
> dos horas antes del día,
> siete leones con él
> y una leona parida;
> siete condes dexa muertos
> y mucha cavallería.
> Siempre Dios te guarde, hijo,
> por doquier que fuer tu yda,
> que quien acá te embió
> no te quería dar la vida.

Sin embargo, esta versión antigua, rematada con la maldición ("¡de mal fuego seas ardida!") dirigida a la "dueña de Quintañones" que ha conducido a la muerte a "tanto buen cavallero", deja intencionadamente la historia envuelta en misterio e incertidumbre. Es posible que este "fragmento" de historia, constituído por la "presentación" del ciervo como un ser humano maldito y las dos escenas reseñadas, fuera, en una novela caballeresca del ciclo arturiano, parte de un amplio episodio; pero para el "buen gusto" poético de los cantores de romances viejos no era ya perentorio conocer ese "todo" de donde este "fragmento" se hubiera desgajado; habían apeado a la "historia" de su papel dominante: en la falta de hilación lógica

(que llevó a críticos racionalistas a creerlo compuesto de elementos heterogéneos) estriba la gracia del romance, ya que deja para la imaginación del oyente la tarea de dar sentido a las enigmáticas palabras del ermitaño con que el "fragmento" se remata sin que dé fin la empresa del caballero, en la cual se resolverían, de paso, los misterios. Los medievalistas han podido documentar el tema del "ciervo del pie blanco" en otras obras de la literatura arturiana, el *Lai de Tyolet* y el *Roman van Lancelot* holandés; pero el detalle de las conexiones entre ellas no ha llegado a ser esclarecido, con lo cual los lectores del romance enemigos de las narraciones enigmáticas no hallarán consuelo en el conocimiento de la crítica comparatista.

No ocurrió así con los cantores del romance. Para que, en tradiciones muy apartadas entre sí, perviviera viva durante siglos la memoria del misterioso tema del terrible "ciervo del pie blanco", el romance tuvo que ser estructurado como "cuento", dotado de desenlace que le otorgara sentido. No obstante, en una de las versiones modernas (la asturiana, a que enseguida aludiré), las palabras del "ciervo del pie blanco" (trasmutado en "toro del cuello pinto"), malherido en el combate, que cierran la historia resultan casi tan enigmáticas como las de la versión del siglo XVI, al afirmar que, si le mata el caballero, "la hija del aldragón / mañana se casaría".

Este fantástico romance, que aún nos sigue situando en un escenario propio de la novelística artúrica, se ha conservado sobre todo en la tradición canaria (donde pude documentarlo ampliamente en 1986); fuera de ella, ha sido recogido en Almería, en 1914 (por el presbítero Sáez); en Segorbe (Castellón), de una cantora procedente de Beas de Segura (Jaén), en 1974 (por Francisco Romero), y en una braña de Luarca, Argumosín, cantada por una vaqueira de 83 años, en 1992 (por Jesús Suárez). Una supuesta versión cacereña (aunque ha sido objeto de un estudio erudito por un ingenuo comentarista) es uno de los muchos originalísimos productos etnográficos creados en la oficina de atracción turística de Caminomorisco/ Aceitunilla, que con tanto éxito ha convertido a ese perdido rincón de Las Hurdes en centro de ocio suprarregional. Los falsarios merecen un destacado lugar en la Historia, aunque sea responsabilidad de la Ciencia discriminar sus fabricaciones.

17

GAIFEROS LIBERA A MELISENDRA

Jugando estaba Gaiferos
en su tablero real,
con los dados en la mano,
que los quería tirar.
—¡Para eso sois, Gaiferos,
para los dados jugar
y no coger el caballo
e ir Melisendra a buscar!
—Siete años la he buscado,
no la he podido encontrar,
cuatro por la morería
y tres por la cristiandad.
—Dicen que estaba en Sansueña,
en Sansueña esa ciudad,
si pronto no la rescatas,
mora te la harán tornar.—
Él se fuera paso a paso
a casa de don Roldán:
—Un favor te pido, tío,
no me lo quieras negar:
tus armas y tu caballo
para mi esposa buscar.
—Tengo hecho juramento
sobre un libro misal
mis armas y mi caballo
a nadie los vaya a dar,
los tengo bien avezados
y los vas a avezar mal.—
Bajara la vista al suelo
y encomenzara a llorar:
—Quédese con Dios, mi tío,
siempre me ha querido mal.
—Vuelve, vuelve, mi sobrino,
que a ti te las voy a dar,
mi cuerpecito ligero
para irte a acompañar.
—Solo me tengo de ir, solo,
a Melisendra buscar.
—Los usos de mi caballo
te los tengo de enseñar:
dándole una sopa en vino
y una corteza de pan
y aflojándole la cincha
y apretándole el petral

siete batallas de moros
bien las sabría saltar.—
Maldiciendo iba el vino,
maldiciendo iba el pan,
el que los moros comían,
que no el de la cristiandad;
él reniega de aquel árbol
que solo en el campo nace,
todas las aves que pasan
en él suelen aposarse;
él reniega de la madre
que tan sólo un hijo pare,
si se lo cautivan moros,
no tiene quien lo rescate,
si se le cae una espuela,
no tiene quien se la calce.
Cuando a Sansueña llegó,
moros en mezquita están,
no siendo un moro viejo
para las damas guardar.
—Ábreme la puerta, moro,
que vengo de allende el mar,
tanto oro y plata traigo
cuenta de él no puedo dar.—
El moro, con la codicia,
las abrió de par en par;
cuando las tenía abiertas,
ya las quería cerrar:
—Fuera, fuera, cristianillo,
aquí no debes de entrar,
en las armas y caballo
pareces a don Roldán.—
Entre vueltas y revueltas,
el moro en el suelo cae.
Se fue paso contra paso
donde las damas están:
—¿Sois vos hijas de villanas
o de más bajo lugar,
que vos hablo con política
y no queréis contestar?
—Somos hijas de señores,
de buena sangre real.
—¿Con cuáles dormía el perro,
con cuáles solía holgar?
—Con todas, señor, con todas,
con todas, por nuestro mal;
no siendo con Melisendra,
que la van a encoronar
reina de los siete reinos

por la noche de San Juan,
que es una noche muy larga
por con ella solazar.—
Con el ruido de las armas,
ella se salió a asomar:
—Caballero de armas blancas
¿sois de Francia natural?,
¿conocéis a don Gaiferos,
sobrino de don Roldán?
Le daréis mis encomiendas,
bien pagadas os serán.
—Las encomiendas, señora,
vos se las heis de llevar.—
La cogiera entre los brazos,
la pusiera en el ruán.
Con los aullidos del moro
se alborotó la ciudad;
tantos moros van tras ellos
que el sol hacen anublar.
Por milagro que Dios hizo,
el caballo empieza a hablar:
—Si me dieras sopa en vino,
como me solían dar,
siete batallas de moros
habría de traspasar.—
Si el cristiano mata muchos,
el caballo mata más;
tanta es la sangre que corre,
que hacía un río caudal.
—Allí viene un perro moro
¡ay Dios mío!, ¿qué traerá?,
¡trae las herraduras de oro,
los clavos de pedernal!—
Se conocen los caballos
en el modo de rinchar;
se conocen las espadas
en el modo de cortar;
se conocen tío y sobrino
en el modo de pelear.

Este romance tradicional del siglo XX tiene su origen conocido en un romance "juglaresco" de 612 octosílabos (o 306 versos dieciseisílabos con cesura, contados como versos épicos). Repetidamente impreso en el s. XVI, fue, sin duda, compuesto por uno de esos cantores profesionales que, a fines de la Edad Media, se especializaron en los temas "carolingios" (sobre los personajes adscritos a la corte de Carlomagno).

"Sansueña", que Sancho identificaba con la moderna Zaragoza, cuando advertía a don Quijote que su empresa de ir a Berbería, como un nuevo Gaiferos, con solas sus armas y caballo a sacar de cautiverio al joven don Gregorio "a pesar de toda la

morisma" tenía el inconveniente de no poderse hacer por "tierra firme", es derivación de "Sansoigne",'Sajonia', pronunciado con el diptongo provenzal "Sansuenha"; en ella, al otro lado del Rin, se situaba obviamente la acción de la *chanson de geste de Saisnes, des Saxons* o *de Guideclin*, pero las derivaciones provenzales y españolas de ese poema épico la colocaron en un ignoto lugar de la morería española, pues ya no concebían otros "paganos" que no fueran musulmanes. "Melisendra" es "Belissend", la hija del Emperador, que figura asimismo en un romance tradicional , el del "Despertar de Melisendra", inspirado en una escena de la *chanson de geste* francesa de *Amis et Amil* , donde también lleva ese nombre. En cuanto a "Gaiferos", es claro que se trata del héroe pan-germánico "Walther de España " o ¨de Aquitania", cantado por Ekkehard en su *Waltharius*, en el viejo *Waldere* anglosajón, en el *Biterolf* medio-alto-alemán y en la *Thidrekssaga* noruega, y que de su leyenda procede la trama del rescate desarrollada por nuestro romance juglaresco. No es convincente la hipótesis de que hubiera en España una tradición épica de orígenes remotos referente a *"Waltharius"*; los elementos que aproximan alternativamente este romance y el de *"La escriveta"* a las distintas obras europeas referentes al héroe lo que sí demuestran es la existencia de una tradición épico-baladística más compleja que la que manifiestan los textos por nosotros conocidos. Los romances son herederos de ella.

Los cantores tradicionales, al dar acogida al tema, lograron ir reduciendo el romance juglaresco al estilo característico del Romancero oral, conservando lo que de la narración les pareció esencial, sin desechar lo más brillante de su decir formulístico. Me salió por primera vez al paso el romance tradicional cuando, en 1977, el extraordinario depositario de saber romancístico David Ramón, a sus 69 años, nos llamó a Antonio Cid y a mí en Trascastro (La Fornela, León) para comunicarnos su repertorio en el ambiente exclusivamente masculino de la taberna. El texto tradicionalizado del romance se conserva, entre buenos trasmisores, en pueblos de León, Galicia, Portugal, Cataluña y entre los gitanos de Cádiz.

La tradición sefardí heredó, por su parte, dos romances relativos al tema.

b)

Por los palacios de Carlos
no hacen más que jugar.
Ganó Carlos a Gaiferos
sus villas y sus ciudades;
ganó Gaiferos a Carlos
a la su esposa real,
con dado de oro en la mano
y tablero de cristal.
Más le valiera perderla,
perderla, que no ganar,
que se la robaron moros
mañanica de San Juan,
cogiendo rosas y flores
en el jardín de su padre.
—Sobrino, el mi sobrino,
el mi sobrino carnal,

yo te crié chiquitico,
Dios te hizo un barragán;
él te dio barbica roja
y en tu cuerpo fuerza grande,
yo te di a Julïana
por mujer y por igual;
un día fuiste cobarde,
te la dejaste robar.
Maldición te echo, sobrino,
si no la vas a buscar:
—Desnudo vayas por soles
descalzo por muladares;
no topes árbol ni hoja
para el caballo alazán.
Por los caminos que vayas,
no topes vino ni pan,
no topes aguas de río
para tu alma confortar.
No tengas dinero en bolsa
para el camino gastar.
La gente a quien preguntes
de ti no tengan piedad:
no den cebada al caballo
ni carne a tu gavilán,
ni menos halles candela
con que te acalentar.—
Ya se parte el caballero,
ya se parte, ya se va.
Por las calles que había gente,
caminaba de vagar;
por las que no había nadie,
centellas hace saltar.

c)

Cautiva estaba, cautiva,
la esposica de Gaiferos;
pensando está que le envíe
uno de sus mensajeros.
Asomose a la ventana,
vio venir un caballero
todo vestido de malla,
en traje de hombre guerrero.
—Así logréis, caballero,
ventura en armas tengáis,
que si para Francia ibais
y a Gaiferos encontráis,
decidle que la su esposa
se la quieren desposar
con un mal morico, moro

que mora allende la mar,
que tiene mucha moneda
y la soberbia muy grande;
más querría ella ser muerta
que con moro consagrar.

Del primero, conozco versiones impresas en libritos de cordel en caracteres hebraicos de Salónica y Sofia y versiones oídas directamente a cantores de Istib, Salónica, Constantinopla y Jerusalén. Las maldiciones con que el Emperador conmina a Gaiferos para que emprenda la búsqueda de su hija, substitutas de los juramentos del propio Gaiferos en su camino, son una trasmigración de otro romance carolingio, de raíces épicas, el de "Floresventos" (descendiente de la chanson de geste francesa del siglo XII *Floovent*), que en el Romancero del siglo XX sólo pervive en Portugal.

El segundo también se cantaba en el Oriente mediterráneo: Salónica, Lárissa y Jerusalén. Esta escena, presente en el romance juglaresco, tuvo vida autónoma desde antiguo, siendo objeto de la atención preferente de los músicos y glosadores de romances. En los comienzos del siglo XVI, fue ya aprovechada musicalmente para ser cantada con un texto muy abreviado, introducido por los octosílabos: "Si d'amor pena sentís / por mesura y por bondat". Pero fue a finales del siglo, cuando comenzaba a abrirse paso el que vendría a ser llamado "Romancero nuevo", cuando la escena adquirió gran resonancia en manos tanto de músicos como de glosadores y romanceristas. Los cartapacios literarios, los cancioneros musicales y los autores de romanceros nos dan a conocer un conjunto de textos, relacionados entre sí, que comparten motivos adicionados, a la vez que recogen o introducen notables variantes, sin perder de vista la herencia del romance juglaresco viejo (al que, según parece, los diversos retocadores vuelven a veces la vista). El punto de partida de las innovaciones fue la presencia, en la queja de la cautiva, del motivo del olvido a causa de unos posibles amores nuevos de Gaiferos:

deve tener otros amores
de mí no lo dexan recordar,
los ausentes por los presentes
ligeros son de olvidar,

que contrastan con la fidelidad de Melisendra:

mas amores de Gayferos
yo no los puedo olvidar.

En las versiones de fines del siglo, se insiste, por un lado, en que Melisendra no está únicamente "presa" por hallarse en cautiverio, sino que se halla muriendo en soledad por haber voluntariamente dejado que Gaiferos se lleve consigo su libertad. De otra parte, se reformula el reproche del posible olvido por tener nuevos amores, diciendo, en formas varias, que los ausentes no se deben olvidar o mudar por los presentes (al menos, "quando los que están presentes / son de menos calidad"). La génesis y encadenamiento de las novedades es, por el momento, imposible de determinar comparando la docena de textos distintos llegados hasta nosotros.

Cuando, en el *Quixote*, el galeote Ginesillo de Pasamonte, disfrazado de maese Pedro, va mostrando el famoso retablo, el muchacho que lo explica señala cómo Melisendra "habla con su esposo creyendo que es algún passagero, con quien passó

todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dizen ‘cavallero, si a Francia ides, por Gayferos preguntad’, las quales no digo yo aora porque de la prolixidad se suele engendrar el fastidio”. Aunque no cite más texto del romance, sus palabras introductorias nos bastan para saber que el muchacho (y, por tanto, Cervantes) tenía presente el romance tal como aparece glosado en la más divulgada de estas glosas de que vengo hablando, la cual comienza:

Estando en prisión cautiva
la esposa de don Gayferos
buscando con quien le escriva,
vio que, entre los pasajeros,
uno hazia París yva,
y díxole en puridad:
—Cavallero, si a Francia ydes,
por Gayferos preguntad,

toda vez que de ella hubo de tomar necesariamente la referencia a los “passageros”, sobre los cuales nada decía el romance propiamente dicho. Cervantes, aparte de tener presente este texto glosado de “Cavallero, si a Francia ydes” (que, muy probablemente, leyó en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, Alcalá, 1582), citó en el retablo unas octavas de Melchor de Horta, que comienzan “Jugando está a las tablas don Gayferos / que ya de Melisendra está olvidado”, en que se resume el comienzo del viejo romance juglaresco, y también un famosísimo “romance nuevo” de Miguel Sánchez, que comienza “Oyd, señor don Gayferos / lo que como amigo os hablo”, del que cita el verso proverbial “harto os he dicho, miradlo”, que en él aparecía engastado en su comienzo:

Melisendra está en Sansueña,
vos en París descuidado,
vos ausente, ella muger,
harto os he dicho, miradlo.

Este romance nuevo desarrolla la contrapartida al tema ausencia-infidelidad-celos del episodio posterior, haciendo que ese oficioso “amigo” advierta al confiado Gaiferos el peligro que corre, por muy moros que sean aquellos con que convive su esposa. La popularidad de estos arreglos de la vieja historia romancística es lo que llevó a maese Pedro (o, mejor dicho a Cervantes) a rememorar la liberación de Melisendra, que excitaría la imaginación de don Quijote.

La vida autónoma de “Cavallero, si a Francia ydes” en el siglo XVI nos plantea el dilema de si los judíos expulsados de España y asentados en el Imperio Otomano realizaron por su cuenta la segregación de la escena o si la heredaron de la boga peninsular del “fragmento”, antes o después de su forzada emigración. Aunque el texto sefardí nada contiene de las novedades observables en la documentación escrita de la escena en el siglo XVI, el trecho introductorio asonantado en –é.o podría haber sido inspirado por la misma glosa que proporcionó la explicación de lo mostrado en el retablo cuando la cautiva se dirige a su esposo sin conocerle, visto que en ambos relatos se presenta a Melisendra planeando escribir a Gaiferos (y ello se expresa usando dos octosílabos rimando en –eros). Sabemos de algunos casos en que textos españoles de aquel tiempo llegaron a influir en la tradición oral sefardí de Oriente. Pero en éste, la sugerida vinculación no es un hecho indiscutible.

18

PARIS Y ELENA

Estando la reina Elena
en su bastidor bordando,
agujica de oro en mano,
un pendón de amor labrando:
—Dios guarde a la reina Elena,
Dios la ponga en alto estado.
—¿Quién es ese caballero
tan cortés y bien hablado?
—París soy, la mi señora,
París, vuestro enamorado.
—Por vuestro cuerpo, París,
¿qué oficios tenéis en mano?
—Mercader soy, mi señora,
y por la mar gran corsario;
tres navíos tengo al puerto,
de oro y almizcle cargados.
En el más chiquito de ellos
tengo yo un rico manzano,
que echa manzanitas de oro
en invierno y en verano.
—Si tal es verdad, París,
razón es de ir a mirarlo.—
Con ciento de sus doncellas,
reina Elena se ha embarcado.
—¿A dó el manzano, París,
dónde está el rico manzano?
—Yo lo soy, la reina Elena,
yo soy el rico manzano,
que echo manzanas de amores
en invierno y en verano;
las manzanas son los hijos
que vais parir cada año.
¡Iza vela, marinero,
está la presa en la mano!
—¡Échame en tierra, París,
París, el descomulgado!
—No lloréis, la reina Elena,
ni hagáis llanto tan sonado,
que la ciudad ya se aleja,
el aire me está ayudando.

A finales de la Edad Media, hubo una generación de juglares romancistas cuyas más divulgadas creaciones fueron los llamados “romances juglarescos carolingios”, de que ya he hablado y habré de hablar repetidamente; pero su actividad no se limitó a temas más o menos relacionados con la poesía épica medieval, pues

cubrieron campos muy diversos. Entre ellos, los que la historia y la novelística medieval heredaron de la épica homérica.

Dos Pliegos sueltos, una *Ensalada de muchos romances* (incluida en otro) y el *Libro en el qual se contienen cincuenta romances* (hacia 1525-1530) nos revelan la difusión de un romance de 138 octosílabos (ó 69 dieciseisílabos, con cesura), en dos series asonánticas, -á.o y -á, que con lenguaje, expresiones y motivos convencionales, y recursos compositivos típicos de la juglaría romancística tardo-medieval narra el rapto de Elena, el asalto a Troya por Menelao y Agamenón y su venganza y, finalmente, el cruento castigo de Paris. No hay duda de que el texto impreso en el siglo XVI venía de tiempo atrás.

Los cantores tradicionales que, desde el siglo XV hasta el siglo XX, repitieron oralmente el romance, haciendo posible su pervivencia en las comunidades sefardíes de Oriente (en Salónica, Lárissa, Constantinopla, Bucarest y Pazardjik) y de Occidente (en Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir y Orán), así como en las Islas Canarias, segregaron, sin duda desde muy pronto, la escena inicial, la del rapto, dotándola de autonomía literaria. El hecho de ser, ya en el romance juglaresco, una escena en que predominaba el diálogo, la hacía especialmente apta para ser recordada, no ya tan sólo por profesionales de la narración cantada pública, sino como parte del repertorio de cualquier gustador de romances. Bastaba eliminar de ella los rasgos más típicos del arte narrativo juglaresco, como es el de la presencia de versos o incisos destinados a aclarar quién habla o el de dirigirse con un vocativo al noble auditorio. Es sorprendente la extraordinaria memoria de los versos del antiguo texto que, pasando de boca en oído y de oído en boca durante tantos siglos, se han perpetuado en las tres ramas, tan distantes entre sí, de la tradición.

Pero la comparación de las tres ramas de la tradición oral de los siglos XIX y XX, la balcánica, la marroquí y la canaria, entre sí y con el romance juglaresco de donde proceden, muestra, por otra parte, que no sólo en el hecho de hacer autónoma la escena del rapto proceden de un mismo entronque. En el romance juglaresco para nada se habla del fantástico manzano, que tanto en la tradición oriental, como en la del Magreb, como en la canaria sirve para atraer a la reina Elena al navío corsario, ni, por tanto, de su simbolismo, revelado por Paris cuando el navío alza las velas. Otros aspectos menores del trabajo de adaptación del texto juglaresco al estilo propio del romancero tradicional confirman la evidencia de que las tres tradiciones recorrieron juntas parte del camino.

Entre ellos, me interesa destacar la pregunta de Elena:

> —¿Qué oficios tenéis, París
> qué oficios habéis tomado?

que tienen en común, con pequeñas diferencias verbales, las ramas oriental y marroquí (y que la canaria deforma, convirtiendo en “vicios” los “oficios”), substitutiva de la del texto juglaresco:

> —Paris, ¿dónde avéys camino,
> donde tenéys vuestro trato?,

ya que reaparece en el Alto Aragón:

> —¿Qué oficios tenéis, mi hijo,

qué oficios habéis tomado?

en un romance religioso que es contrafacta de dos romances tradicionales profanos “Las almenas de Toro” y “Paris y Elena”. La Contrarreforma, entre otros fenómenos literarios que trajo consigo, fomentó el de “volver a lo divino” toda clase de productos literarios exitosos. Respecto al Romancero y la lírica tradicional, aparte de los grandes maestros de este arte (como López de Úbeda y Valdivielso), múltiples ingenios de aquellos tiempos se dedicaron a contrahacer romances y canciones de todo tipo y temática. Bastantes de esos romances “a lo divino” llegaron a entrar en la corriente del romancero tradicional, acomodándose a su estilo, y, llevados por ella, llegaron al siglo XX, en que fueron recogidos en las más diversas regiones. La prresencia en el Alto Aragón (y, más deformado, en la Lérida pirenaica y aún en Castellón) de textos de ”Las almenas de Toro, a lo divino” rematado con “Paris y Elena, a lo divino” muestra que el romance tradicional surgido del juglaresco tuvo difusión en la Península y, a lo que parece, con variantes análogas a las que comparten las muy distantes áreas tradicionales en que el romance continuó recordándose hasta tiempos modernos.

19

ALIARDA

a)

Ya tocan a misa en Roma,
en la iglesia de Santiago,
dice misa el arzobispo,
la predica el Padre Santo.
Galiarda y sus doncellas
mucho habían madrugado;
no madrugan por rezar,
ni les mata tal cuidado,
madrugan por ver mancebos
que van a misa de gallo.
Por la puerta del Perdón,
mucha gente iba entrando;
entran condes y marqueses,
personas de gran estado,
entraba el conde Laurel
con un niño de la mano.
Cada cual tomó asiento
según eran sus estados;
el niño, por más pequeño,
de trece o catorce años,
el niño, que era el más joven,
tomó el asiento más bajo.
Galiarda, que lo vio,
del niño se ha enamorado
y le ha hecho una señita
con el guante de su mano.
Él, aunque luego comprende,
atento a la misa ha estado;
así que acabó la misa,
el niño se ha levantado:
—¿Qué me quieres, Galiarda?
aquí estoy a tu mandato.
—Que me lleves de la iglesia
hasta entrar en mi palacio;
también, si fuera tu gusto,
que me lleves de la mano.
—Se lo diré a mi tío,
que es más viejo y enseñado.
—A ti es a quien quiero, niño,
yo de viejos no hago caso.
Por donde les veía la gente,
la mano le iba apretando;
por donde no les ve nadie,
de amores le iba hablando:

—¡Válgame Dios, muchachuelo,
si fueras de veintiún años!,
comieras conmigo en mesa,
dormirías a mi lado.
—Para eso, mi señora,
ya estoy bastante criado,
¡oh, quién durmiera, Galiarda,
sólo una noche a tu lado!
—De dormir, galán, dormir,
de dormir, yo dormiría,
mas miedo me tengo, miedo
que en la Corte lo dirías.
De dormir, galán, dormir,
de dormir yo sí holgara,
mas miedo me tengo, miedo
que en la Corte te alabaras.—
Sacó espada de su vaina
y la puso contra el día:
—¡Con ésta me mate el moro
si en la Corte lo diría!—
Sacó espada de su vaina
y la puso contra el alba:
—¡Con ésta me mate el moro
si en la Corte me alabara! —
Toda la noche durmiera,
toda la noche holgara;
otro día, de mañana,
en la Corte se alababa:
—Esta noche, caballeros,
dormí con una doncella
que en los días de mi vida
he visto cara más bella;
tenía la cama de oro,
los paramentos de seda,
y le relumbraba el cuerpo
como la nieve en la sierra.—
Todos a una voz dijeron:
"Ésa Galiarda era".
Un hermano que allí estaba,
¡nunca en la Corte estuviera!:
—Cásate con ella, niño,
niño, cásate con ella,
ya que la has afrentado,
no la dejes en la afrenta.
—Juramento tengo hecho,
en la cruz de mi bandera,
de no casarme jamás
con la que el cuerpo me entrega.—
Sacan espadas de vainas

y el niño conde dio en tierra.

En octubre de 1946, en el primer año de mi experiencia como colector de romances de la tradición oral, una mujer de unos 50 años, en la villa de Simancas, nos dijo, a Álvaro Galmés y a mí, una magnífica versión de "Ya tocan a misa en Roma". Estábamos completando nuestro primer artículo científico, sobre el límite lingüístico entre las pronunciaciones con f- inicial y con aspiración h- (hecha j-) en el Oriente de Asturias y el Alto León, buscando en el Archivo de Simancas documentación medieval acerca de los límites de los concejos asturianos partidos por esa frontera. Íbamos a Simancas desde Valladolid cada día en bicicleta y por las tardes aprovechábamos para recorrer pueblos del entorno en busca de romances. Esa versión fue uno de los hallazgos más preciados.

En la Península, el tema tiene su área de conservación moderna precisamente en Tierra de Campos, siendo las mejores versiones las recogidas en las provincias de Valladolid y Palencia; también son completas las de Burgos y Cantabria. En Asturias, la narración se ha contraído. Aisladamente, en Extremadura, se documenta en una espléndida versión recogida por J. Bal y Gal en 1931. En la tradición judeo-española de Tánger, Tetuán y Orán, también se ha conservado. En la de Oriente sólo sobrevive de forma muy fragmentaria (o incorporado a "Melisendra sale de los baños"), limitándose el recuerdo a la jactancia.

En el siglo XVI, la historia de "Galiarda (o Aliarda) y Florencios" se publicó fragmentada en varios romances: "Missa se dize en Roma / en el altar de Saniago", "Galiarda, Galiarda, / o quién contigo folgasse" y "Esta noche, cavalleros, / dormí con una donzella". De los dos últimos hay, además, versión manuscrita, diversa en variantes y asonancias. En otro texto impreso, la historia se cuenta unida, pero con un escenario introductorio diferente: "Ya se salía Aliarda / de los vaños de vañar".

"Missa se dize en Roma" tiene, como el correspondiente trecho de nuestro romance del siglo XX, asonante -á.o. Por su parte, "Galiarda, Galiarda", en la versión manuscrita, comienza en -á.e y acaba en -í.a, y, en la impresa (salvado el error de remplazar dos desinencias verbales en -ía poniendo -éis), se emplea, además de -á.e y de -í.a, el asonante -ó. "Esta noche. cavalleros" tiene asonante -é.a, como la parte análoga del romance moderno. En cuanto a "Ya se salía Aliarda", al carecer de la escena de la iglesia, empieza en -á.e (-á); luego recurre a -á.a y, finalmente a -é.a. La tradición moderna comparte con la antigua la variedad de series asonánticas y, en Marruecos, se añade a ella el rasgo métrico, aún más antiguo, de las series paralelísticas.

La tradición peninsular no conserva rastro de la cínica respuesta de Galiarda al tener noticia de la muerte del muchacho, que remataba, con broche de oro, la historia en el siglo XVI:

Desque Galiarda lo supo,
gran enojo recibiera:
—Pésame, mis cavalleros,
hagáys cosa atán mal hecha;
lo que aquel loco dezía
no era cosa creedera,
hasta saberlo de cierto,
no le avíades de dar tal pena.

En la tradición africana, aparece, como sustitución irónica, la retractación del alabancioso, hecha a tiempo para salvar su vida:

—Anoche, mis caballeros,
yo bebí mucho del vino,
que no sé lo que yo hablo
ni menos lo que yo digo;
anoche, mis caballeros,
bebí yo mucho del claro,
que no sé lo que yo digo,
ni menos lo que yo hablo.

La desaparición del tema, como conjunto narrativo, en otras comarcas de la tradición peninsular que llegó al siglo XX, no supone el desconocimiento total de su parte central, relativa al incumplimiento por el varón del juramento de no alabarse de la aventura. El famosísimo ciclo de romances referentes al Conde Claros y Claraniña, ha dado lugar en la tradición oral a que emerja como historia preferida aquella (ya conocida en el siglo XVI, aunque menos famosa que la de "Conde Claros preso") en que el descubrimiento de la deshonestidad de Claraniña da lugar a que su padre, originalmente el Emperador Carlos, la condene a ser quemada. Esa historia aparece en el Romancero del siglo XX encabezada por muy diversas escenas donde se da cuenta de la deshonra de la infanta y de cómo la noticia llega a conocimiento de su padre. Sea cual sea el comienzo, funcionalmente viene a ser lo mismo en la "fábula", y se narra de la misma manera cuánto sigue: el rey aprisiona a su hija, trata de provocarle el aborto y la condena a ser quemada; la infanta, por medio de un paje, comunica su sentencia al conde; el conde, disfrazado de fraile, acude al lugar del suplicio y, simulando confesarla, consigue comprobar que ella no ha otorgado su amor a otro que a él; el conde libera a la infanta del suplicio raptándola y llevándosela a sus tierras. Entre las diversas causas de que el padre se vea públicamente afrentado, se halla la de la indiscreción del amante por alabancioso, acompañada de más o menos elementos procedentes de "Aliarda". Por ejemplo, en el Sur de la Península, el romance de "Conde Claros en hábito de fraile" comienza así:

Se paseaba Elisarda
por sus altos corredores,
con un vestido de seda
que le arrastran los tachones;
el conde, que la está viendo,
la requería de amores:
—¡Quién te cogiera, Elisarda,
esta noche en mis ardores!—
Elisarda le contesta:
Esta noche y otras noches;
mas temo que eres muy niño,
te alabarás en la Corte.
—Juro en la cruz de mi espada,
también por la vida misma,
de no me alabar, Lisarda,
ni en la Corte ni en la villa.—
Otro día, por la mañana,

por la Corte lo decía:
—Yo dormí con una dama,
la flor de la maravilla.—
Todos dicen a una voz:
Ésa será Elisardilla.

En el Occidente, desde el Algarve y las islas portuguesas atlánticas hasta Asturias y León, el romance de "Conde Claros en hábito de fraile" puede también incluir todo un episodio de "Aliarda", sea combinado con el insomnio amoroso del conde (procedente de "Conde Claros preso"), sea como comienzo:

—¡Galanzuca, Galanzuca,
hija del conde Galán,
quién te me diera tres horas,
a mi gusto y mi mandar!
—Tres horas a un caballero
no se le pueden negar;
pero pareces ligero,
luego te habrías de alabar.
—Con esta espada yo muera,
con otra de más cortar,
si a mujer que me dio el cuerpo
yo la fuera a infamar;
secretos de una doncella
nunca yo los supe hablar.—
Otro día de mañana
fue a la plaza a pasear:
—Cuenten, cuenten, los señores,
yo también he de contar.
Esta noche, caballeros,
sabréis que fui a cazar,
hallé una liebre tan fina,
que nunca vi tal saltar,
con tres horas de corrida
nunca la llegué a cansar.—
Miran unos para otros:
"¿Quién sería, quién será?"
Allí estaban tres hermanos,
que venían a pasear:
—¿Si será nuestra hermana,
que no la hay parigual?
—Ésa es, los mis amigos,
ésa es, ésa será;
para sacaros de dudas,
la hija del conde Galán.

En León, Asturias y Orense, el alabancioso describe la esplendorosa naturaleza de la dama gozada:

—Era alta como un pino
y blanca como el cristal;

la cintura tan delgada,
con dos manos la abarcar;
encima sus pechos nobles,
los dados pueden jugar.

20

EL CABALLO ROBADO

En casa del Rey
se perdió un caballo,
decían que el Conde
lo había robado.
Ni el Conde lo ha hecho
ni lo ha pensado.
Ya llevan al conde
preso a encarcelarlo
grillos a los pies,
manilla en las manos,
cadenilla al cuello
por más afrentarlo.
El Rey le miraba
desde altas torres
y también las damas
y los infanzones.
—¡Qué dirán los grandes
de verme en grillones!—
Ya alzara sus ojos,
vio el sol eclipsarse
y a un carpintero
que la horca hace.
—Noble carpintero
¿para quien la horca?
—Para vos, el Conde,
y vuestra persona.
—Maestro, maestro,
así Dios te guarde,
házmela bien alta
y estrecho el collare,
no coman los perros
de mis dulces carnes;
te daré un rubí,
te daré un diamante,
que me los dio el Rey
al ir a casarme.—
Le mira la Reina,
desde el miradore;
Conde, con vergüenza,
tapó sus grillones.
—No los tapéis, Conde,
no los tapéis, none,
que para los hombres
se hacen las prisiones;

para las mujeres
los grandes dolores.—
Gritaba al verdugo
que soltase al Conde:
—¡Afloja, verdugo,
afloja la soga!—
Responde el verdugo
que ya no era hora.

b)

En la casa del buen rey
faltara el mejor caballo;
el Rey le pregunta al Conde:
—¿Eres tú el que lo ha robado?
—¡Ni robo caballerías,
ni aguanto tales agravios!—
El Rey le mandó prender,
las cadenas arrastrando:
una le traba las piernas
y las otras dos las manos.
En lo mejor de su sueño,
el Conde se ha despertado,
que repica un carpintero
con el martillo y sus clavos.
—Carpintero, carpintero,
dí ¿por qué repicas tanto?
—Estoy haciendo la horca
para un conde ajusticiarlo.
—Hazla bien alta y derecha,
que yo soy el sentenciado
y no quiero que los perros
me coman por los zancajos.-
Cuando lo iban a ahorcar,
ha relinchado el caballo.
El Rey, que está en altas torres,
al verdugo le ha gritado:
—El caballo que relincha
es el que a mí me robaron,
el jinete que lo monta
es hijo mío bastardo.
¡Afloja, afloja la soga,
descorre, descorre el lazo!
—¡Ya no es hora de ello, Rey,
que de lengua sacó un palmo!

A pesar de la preferencia de los editores de romances del siglo XVI por los romances de temática caballeresca, el “Romancero oral del siglo XX” heredó algunos procedentes de la tradición oral medieval que se escaparon, a lo que parece, de ser glosados por poetas al servicio de la producción de Pliegos sueltos impresos en la primera mitad del siglo XVI y que consecuentemente, no fueron reproducidos

por los confeccionadores de romancerillos de faldriquera (hoy los llamaríamos "ediciones de bolsillo"), el gran negocio editorial de la segunda mitad del siglo. En el caso de "El caballo robado", más que por desconocimiento del tema, el "olvido" creo que se debió a que la modalidad prosódica en que llegó a su conocimiento fue la hexasilábica estrófica y los poetas glosadores y los compiladores de romances rechazaban todo romance que no fuera octosilábico y monorrimo, o, todo lo más, compuesto de series monorrimas. Nuestro segundo texto surgió como una habilísima adaptación del primero a la estructura métrica dominante en el romancero castellano, la octosilábica monorrima, y no sabemos hacia cuándo se incorporó a la tradición.

En los siglos XIX y XX, el romance hexasílabo únicamente conservaba ya vigencia en tres áreas "laterales" de la tradición de los pueblos de hablas hispánicas: la catalana y las sefardíes, tanto de Marruecos como de Oriente. El texto octosilábico en *–á.o*, sólo nos es conocido, hoy por hoy, en una versión única, procedente de Lumbrales (Salamanca), que encontró y publicó en un periódico ¡uno de los antiguos colectores de romances de la tradición gallega!. Intenté su búsqueda por tierras de Ledesma, sin éxito.

21

EL REY CHICO Y LA MORA CAUTIVA EN ANTEQUERA

Estaba Abendaráiz
en una fresca mañana,
gozando del viento fresco,
mirando correr el agua,
mirando a moros y moras
tañer y bailar la zambra,
y vio a un morito a caballo,
armando grande algazara;
heridas trae de muerte,
que de vida no son dadas,
fuese al mirador derecho
donde el rey Chiquito estaba.
El buen rey leyó el billete,
de suspiros no cesaba:
—¿Dónde estás, alhaja mía,
donde estás, mi linda alhaja?
¿si estás muerta o estás viva
o te tienen cautivada?
Si te cautivaron moros,
te robarán honra y fama;
si te cautivó el cristiano,
te me volverá cristiana;
y si fueron los judíos,
te me tendrán por esclava.
¡Dichoso será tu amo
de que tú le hagas la cama
y que te eche la cadena
a tal pierna y tal garganta!
Por tu vida, mi alcaide,
levantadvos de mañana,
partiréis para Antequera
en rescate de mi dama,
con doscientos mil moritos,
todos cargados con armas.
El que me la traiga viva,
muchas doblas yo le daba,
le regaré sus caminos
de aljófar y de esmeraldas;
la calle por donde pase
Xarifa, ni enamorada,
la calle por donde pase
¡corran toros, quiebren cañas!,
y yo saldré a recibiros
legua y media de Granada,

con toda mi gente noble
vestida de oro y plata.

El romancero oral siguió recibiendo temas a lo largo del siglo XVI. A finales del siglo, una nueva generación de poetas decidió echar mano del octosílabo y componer libremente, en metro romancístico, escenas dramáticas de ambientación histórica atentos a los gustos y recursos poéticos propios del momento, en vez de limitarse a narrar historias (como habían hecho los rimadores de crónicas y leyendas de mediados de siglo); imitaron de este modo en su estructura a los romances viejos, rodados en la tradición, aunque utilizaran un lenguaje poético muy diverso. Como había ocurrido con romances de otro tiempo y estilo, algunos no sólo gozaron de gran fama en medios letrados sino que llegaron a perpetuarse por tradición oral. Cuando ello ocurrió, estos "romances nuevos" fueron adaptándose al lenguaje poético propio del romancero tradicional, aunque aún puedan observarse en sus derivados orales del siglo XX algunos rasgos estilísticos heredados del texto letrado original. En nuestro romance, a pesar de la notoria fidelidad con que los cantores sefardíes de Tánger, Tetuán y Alcazarquivir reproducen el escenario (en la Granada mora de Boabdil) y la intempestiva llegada de la noticia del cautiverio de su amiga, tal como los concibió Lucas Rodríguez en el romance que comienza "Con los francos Vencerrajes / el rey Chico de Granada" (publicado en 1581), apenas podemos detectar en el romance del siglo XX restos del lenguaje poético que caracterizaba a ese "romance nuevo".

Los amores del Rey Chico de Granada y la cautiva en Antequera se habían convertido en un tema literario, como adaptación a los tiempos de la conquista de Granada de una tradición más vieja surgida en el siglo XV. Su punto de partida había sido una canción glosada "fronteriza", cuya difusión oral fue extraordinaria, dando incluso lugar a que el "suceso" en ella narrado se incorporara como hecho verídico a la historia de la conquista de Antequera por el infante don Fernando. El cantar o estribillo glosado en estrofas de rima consonante, decía

Si ganada es Antequera,
¡oxalá Granada fuera!,

con su variante paralelística:

Si Antequera era ganada,
¡oxalá fuera Granada!

y en la glosa se contaba la historia de una "morica" malcasada que, desde la barrera de Antequera, ofrece su amor a uno de los cristianos que la cercan antes de que se produzca el asalto de la villa. La tradicionalización de esta canción glosada, de la que conocemos versiones varias con muchas variantes, fue incentivo para la composición de un romance, *"En Granada está el rey moro / que no osa salir de ella"*, del que, a su vez, conocemos varias versiones del siglo XVI, las más de ellas conservadas manuscritas, con divergencias fruto también de la tradición oral. Fue recordado en una carta en cifra secreta enviada a Felipe II el 28 de mayo y 6 de junio de 1562 por su embajador en Francia con ocasión del comienzo de la primera guerra de religión (carta sobre la que hablaré en otra ocasión) y tuvo dos magníficas glosas. En ellas, sólo se recuerdan los versos en que el rey de Granada lamenta que don Fernando (a quien considera anticipadamente rey) no acepte trocar con él Antequera por Granada, motivo central que, evidentemente, le fue sugerido por el

cantar “fronterizo” citado. Pero, aunque los versos glosados formen un todo poéticamente perfecto, me inclino a creer que la presencia en el romance del tema de la “morica” de Antequera, que hallamos en otra versión del romance publicada por Joan de Timoneda en su *Rosa de amores* (Valencia, 1573), pese a su final artificioso debido al editor, pertenecía ya al romance tradicionalizado que llegó a sus oídos, en cuanto a los siguientes versos:

¡Si le pluguiesse al buen rey
  hazer conmigo una trueca:
que le diesse yo Granada
  y me bolviesse Antequera!
No lo he yo por la villa,
  que Granada mejor era,
sino por una morica
  que estava de dentro d’ella
que en los días de mi vida
  yo no vi cosa más bella:
blanca es y colorada,
  hermosa como una estrella
.....
¡ay, morica, que mi alma
  presa tienes en cadena!

Nos lo confirma otro romance, también muy repetido en textos con notables variantes a fines del siglo XVI, que comienza *“Por Antequera suspira / el Rey Chico de Granada // porque tiene dentro de ella / las cosas que más amava”* (que asimismo adaptó Timoneda, trocando el comienzo, por razones eruditas, en *“Suspira por Antequera / el rey moro de Granada”*), donde el motivo de la desesperación del rey por el posible cautiverio de su amada pasa a un primer término y la oferta de trocar Granada por Antequera, a causa de ella y no por considerarla mejor villa que Granada, a la conclusión. Es en este romance donde se produce ya claramente el anacronismo de confundir los tiempos del Fernando que arrebata Antequera al rey de Granada con los de su nieto el Católico, contemporáneo del Rey Chico.

También forma parte de las creaciones romancísticas inspiradas en el tema de la mora de Antequera cautiva el otro romance que converge en el del siglo XX: *“En la villa de Antequera / Xarifa cautiva estava”*.

22
DURANDARTE ENVÍA SU CORAZÓN A BELERMA

Las campanas de París
estaban tocando al alba,
cuando el noble Montesinos
de noche entró en la batalla,
iba al pesque de Roldán,
ese señor de Loraña.
Por un reguero de sangre,
Montesinos se guiaba,
y encontrara un hombre muerto
al par de una verde haya.
No conoce al caballero
por mucho que lo repara,
que le conturban la vista
las cintas de la celada.
Y se apeó del caballo
y le descubrió la cara.
—¡Oh, mi amigo Montesinos,
mal nos fue en esta batalla,
que mataron a Guarín,
capitán de nuestra escuadra!
Cuando mi cuerpo esté muerto,
muerto que no tenga alma,
me sacas el corazón
por la más chiquita llaga
y lo llevas a París,
a donde Belerma estaba;
y de mi parte le dices
estas siguientes palabras:
"Que el que muerto se lo envía,
vivo no se lo negara".—
Berlerma estaba en París
de doncellas rodeada.
—¡Ay, triste de mí, cativa,
ay, triste de mí, cuitada;
ay, triste de mí, aburrida,
algún mal se me acercaba,
ahí viene Montesinos
embozado en una capa!—
Lo primero que pregunta:
—Tu primo ¿cómo quedaba?
—Mi primo quedara bueno
mi primo bueno quedara;
mi primo quedara muerto
al pie de una verde haya,

aquí traigo el corazón,
yo mismo se lo sacara;
y al mismo tiempo te traigo
estas siguientes palabras:
"Que el que muerto te lo envía
vivo no te lo negara";
corazón el más valiente,
que el rey tenía en España.—
Al oír estas palabras,
Belerma cae desmayada.
Ni con agua ni con vino,
no fueron a recordarla.

Así se canta el romance en los pueblos "conqueiros" del Occidente de Asturias; también es recordado por los gitanos del Puerto de Santa María y de Triana. El tópico de que el enamorado (o enamorada), cuando verdaderamente ama, entrega a su amada (o amado) su corazón, tema muy recurrente en la literatura medieval europea, fue desarrollado en el Romancero del siglo XV en un famosísimo romance, en que un caballero anónimo, malherido, exige a su primo Montesinos, antes de morir, que, como último acto de caballería, lleve su corazón a su amada Belerma. Tenía este comienzo:

¡Oh Belerma, oh Belerma,
por mi mal fuiste engendrada!
¡Siete años te serví,
que de ti no alcancé nada,
y agora que me querías
muero yo en esta batalla!

El enorme éxito de este romance en el siglo XVI dio lugar a que se creara un nuevo romance, a modo de segundo acto de "Oh Belerma, oh Belerma", en que Montesinos cumple el encargo del muerto (a quien ahora se identifica como Durandarte). Esta continuación gozó, a su vez, de tanta popularidad que fueron numerosos los arreglos a los que fue sometida en su divulgación escrita. De las seis versiones conocidas de este nuevo romance, cinco comienzan:

Muerto yaze (o queda) Durandarte
al pie de una alta (o grande) montaña,

localización que en una de ellas, glosada por Burguillos, se precisa con un segundo verso:

tendido baxo una fuente,
al pie de una verde rama,

el cual fue modificado en textos derivados de esa glosa en la forma:

un canto por cabecera,
debaxo una verde haya;

de donde surgió el nuevo comienzo del romance:

Muerto yaze Durandarte
debaxo (o al pie de) una verde haya.

Este “motivo” de la verde haya fascinó a cuantos en adelante trataron el tema a finales del siglo XVI según una estética nueva, hasta el punto de que, en los Cartapacios manuscritos de entre 1580 y 1600, hallamos cuatro “romances nuevos” sobre Durandarte en que aparece.

También en el curso de las transformaciones de los dos primeros romances citados se forja la expresión:

> que quien (o a quien) vivo se lo dio,
> muerto no se lo negara (o puede negallo),

antecesora del verso:

> que el que muerto te lo envía,
> vivo no te lo negara.

Pero, para comprender la génesis del romance tradicional moderno, tenemos que recurrir a una etapa posterior a la de la proliferación de “romances nuevos” inspirados en viejos temas del romancero. Cuando ya estos romances de los poetas de fines del siglo XVI habían sido pasto de los lectores de las “Flores de romances” (que, llegado el año 1600, reunió en un gran libro el llamado Cancionero general), surgieron unos tardíos compiladores que, para dar noticia más cumplida de los temas de mayor fama, trataron de combinar las versiones viejas y nuevas publicadas a lo largo de los tiempos. En el caso de Montesinos y Durandarte, el responsable de esa recuperación de los romances más antiguos al lado de los más nuevos fue un editor, residente en Valencia, llamado Damián López de Tortajada, que en una *Floresta de varios romances sacados de las historias de los hechos famosos de los doze Pares de Francia aora nuevamente corregidos* (1642), para recuperar buena parte de los pormenores narrativos y expresivos de los romances viejos, rehizo el ciclo que sobre esos personajes había compuesto Lucas Rodríguez (en 1581, o quizá ya en 1579). Tortajada combinó el punto de vista del romance nuevo “Por el rastro de la sangre” con el discurso de “O Belerma” y alternó motivos nacidos en uno y otro; además introdujo alusiones a otros temas del ciclo de Roncesvalles.

Es esta labor del compilador de mediados del siglo XVII la que se refleja en la tradición moderna. Pero es sorprendente cómo, de los doscientos cincuenta y dos octosílabos de que consta el ciclo publicado por Tortajada, la tradición oral, desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el último tercio del siglo XX, ha acertado a destilar un relato de unos cincuenta octosílabos, en un estilo tan similar al de los “romances viejos” venidos de la Edad Media como el de la versión por mí recogida el 29 de junio de 1980 en Corralín (Asturias) de boca de Anselmo García, de 93 años, similar a las de otros vecinos de las aldeas “conqueiras”. Los textos gitano-andaluces, asimismo basados en el ciclo de Tortajada, pero peor “tradicionalizados”, nos testimonian que la labor de poda de los modelos del siglo XVII no fue obra previa al proceso de oralización, sino resultado de ese proceso.

Otra cuestión digna de nota es la vigencia en la cultura rústica, en que el Romancero tradicional sobrevive de ordinario (dejados aparte los casos particulares de las comunidades judeo-españolas y las gitanas), de los códigos y los motivos simbólicos de la poesía “cortesana” y “clásica” que trasmitió la Edad Media hasta el Renacimiento, cuando ya, en la ideología y la estética de los grandes escritores del Barroco, tales conceptos sólo podían tratarse tomándolos a chirigota.

Para Góngora, en 1582, para Cervantes, en 1615, el famoso corazón de Durandarte llevado a Belerma era un tema "momificado", según manifiestan el romance gongorino "Diez años vivió Belerma / con el coraçón difunto" y el sueño del hidalgo manchego en la Cueva de Montesinos, durante el cual llega a encontrarse con Durandarte (el arquetipo romancístico de caballeros enamorados) y oye a Montesinos relatar:

> – *"Ya, señor Durandarte, caríssimo primo mío, ya hize lo que me mandaste en el azyago día de nuestra pérdida, ya os saqué el coraçón lo mejor que pude, sin que os dexasse una mínima parte en el pecho, ya le limpié con un pañizuelo de puntas, y partí con él de carrera para Francia, aviéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de averos andado en las entrañas, y, por más señas, primo del alma, en el primer logar que topé saliendo de Roncesvalles, eché un poco de sal en vuestro coraçón porque no oliesse mal y fuesse, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma".*

Resulta maravilloso ver cómo trescientos setenta y cinco años después de que Cervantes diera por momificado el tópico de la entrega del corazón enamorado, un conjunto de aldeanos, artesanos y mercaderes "conqueiros", dedicados a labrar y a vender, como mercaderes ambulantes, "cuencos" de madera de haya, sigan haciendo parte de su sentir un "concepto" de la poesía trovadoresca medieval forjado en la ideología amatoria del mundo cortés.

23
EL INFANTE DON GARCÍA

a)

A cazar iba, a cazar,
el infante don García
los perros lleva cansados
de andar abajo y arriba,
no encontraba qué cazar,
ni caza, ni cosa viva.
Arrimose a un duro tronco,
al pie de una verde encina;
sueños estaba soñando,
sueños que le parecían,
en la ramita más alta
un águila le decía:
—Despierta, si estás dormido,
el infante don García,
que en poder de moros va,
que en poder de moros iba,
que en poder de moros va
la tu esposa doña Elvira.—
Picó la espuela al caballo,
para su casa camina.
Todo lo encontró cerrado,
ventanas y celosías;
ha llamado siete veces,
ninguna le respondían.
Fue al palacio de su madre,
por ver qué razón daría.
—Buenos días, madre y señora.
—Bienvenido, don García.
—Dígamelo, la mi madre,
dígamelo, madre mía,
si ha pasado por aquí
la cosa que más quería.
—Por aquí pasó tu esposa,
tres horas antes del día,
vestida de raso verde,
que una reina parecía,
con doscientos perros moros
que lleva en su compañía;
con los unos bien cantaba,
con los otros bien reía,
vihuela de oro en sus manos,
¡mi Dios, cómo la tañía!,

un romance iba diciendo:
"Cornudo sea don García".—
Vuelve la rienda al caballo:
—Aquí verdad no la había,
que las suegras y las nueras
ellas bien nunca se miran.
Iré a tocar a la puerta
donde mi suegra vivía.—
—Dios la guarde, la mi madre.
—Bienvenido, don García.
—Dígame, suegra y señora,
dígame, suegra querida,
si ha pasado por aquí
la mi esposa, vuestra hija.
—Sí, hijo, por aquí pasó
antes de romper el día,
vestida de raso negro
desde abajo hasta arriba,
con doscientos perros moros
que lleva en su compañía;
de los unos renegaba,
a los otros maldecía
anillos de las sus manos
de tristura los rompía;
en altas voces diciendo:
"¡Valme, valme, don García,
que si ahora no me vales,
no me valdrás en tu vida!".
¡En mal hora la pariera,
en mal hora la paría!—
Llora el uno, llora el otro,
los dos lloran en porfía.
—¡Calléis, mi suegra, calléis,
la mi madre más querida,
que, si no han pasado el vado,
para atrás la volvería!—
—Adelante, mi caballo,
el de la silla dorida;
mucha cebada te he echado,
mucha más yo te echaría,
si la pudiera alcanzar
antes de entrar en Turquía,
que, si ella pasa el vado,
nunca jamás la vería.—
Asomóse a una collada,
de las más altas que había,
y desde allí se acordó
de tocar la su bocina;
siete leguas en contorno

por todas se oiría.
La dama, como es discreta,
al punto la conocía:
—Descanso pido, señores,
que yo vengo muy rendida.—
Se pusieron a almorzar
al par de una fuente fría.
—'Scanciador, que 'scancias vino,
'scancia con cortesía,
guárdale un trago de vino
para aquel de la bocina.
—Dejo uno, dejo dos
y cuatro, si se ofrecía,
no siendo primo o hermano
o el marido de la niña,
que, si es el tu marido,
la vida la trae perdida.
—No es mi padre ni mi hermano,
marido yo no tenía;
yo siempre fui compasible
del que anda a la montería.—
Estando en estas razones,
ha llegado don García.
—Dios os guarde, buena gente,
moros de la morería.
—¿A dónde va, el cristianillo,
a dónde lleva la guía,
a dónde va el cristianillo
sin ninguna compañía?
—Voy para tierra de moros,
allá voy para Turquía.
—Deténgase, el cristianillo,
¿cómo no se detenía?,
pan y vino se ha guardado
y nada le costaría.
—No me puedo detener,
por cuanto en el mundo había,
quiero pasar esta tarde
el río hondo de Hungría,
a llevar pliegos al rey
y reina de morería.—
El río que hay que pasar
a todos miedo metía;
cuando llegaron al río,
los moros en la porfía:
quién la niña ha de pasar,
quién la niña pasaría.
—Pásenosla, el caballero,
que buen caballo traía

—Mi caballo tiene zuna,
que jamás la perdería,
mujer que no tenga honra,
sobre sí no consentía.
—Si la tenía en su tierra,
aquí también la tenía,
que en reserva la llevamos
al rey de la morería.—
Apeóse el caballero,
en las ancas la ponía.
A la pasada del río
lo tomaron a porfía
los moros y el caballero
quién antes lo pasaría.
—Pasen, pasen, los morillos,
que yo detrás pasaría;
mi caballo es muy nuevo
y el vado no lo sabía,
donde hay tropa de caballos
él el postrero iría.—
Pasa uno, pasan dos,
pasan cuatro en cuadrilla.
Desque todos lo pasaron,
el caballo revolvía:
—Vuelta, vuelta, mi caballo,
que entramos en morería.
Quedáos con Dios, los moros,
que la niña es muy mía.
Si queréis saber quién soy:
el infante don García.—
Por los altos corre mucho,
por lo llano no se veía.
—¡Cata allá, que va preñada
del hijo de una judía!
—Que vaya o deje de ir,
ésta es la mujer mía;
si lleva hijo de un judío,
yo bautizo le daría.

Con éste asonante y discurso narrativo llegó al Romancero del siglo XX el romance de “El infante don García” en Burgos, Palencia, Cantabria, Asturias, León, Zamora y Tras os Montes. Pese a esta difusión geográfica, no son muchas las versiones recogidas, ya que sólo es patrimonio de buenos romanceristas. Personalmente, he tenido la fortuna de hallarlo en Nuez y en Latedo (Zamora), en enero de 1948; en Salceda (Cantabria), en agosto de 1948, y en Brañosera (Palencia), en setiembre de 1951. Andado el tiempo, cuando en julio de 1977 reinicié la recolección de romances creando encuestas “colectivas”, en que se combinaba la investigación científica con la docencia, el primer lugar visitado por el equipo que en el primer día dirigía fue Uznayo (en Polaciones, Cantabria), pues aquella

comarca había sido en mi experiencia recolectora de los años 40 un área de tradición extraordinariamente rica, y por tanto, la esperanza de que el Romancero hubiera resistido allí la profunda transformación social del campo español, fruto de los años de emigración masiva, me pareció mayor que en otras comarcas. Y en aquella aldea volví a hallar un magnífico texto de "El infante don García", entre otros romances poco comunes. No sería el último de tal tema entre los centenares luego recogidos de la tradición oral en las subsiguientes encuestas "colectivas" de los años 70 y 80.

Muy diversa es la tradición de los sefardíes de Oriente, donde el romance de "El infante don García" también vino a formar parte del repertorio de los romanceristas del siglo XX, gracias, en gran parte, a los colectores locales del siglo XIX y a los impresores de librillos de cordel:

b)

Yo me levanté un lunes,
un lunes por la mañana;
me fuera a coger tapetes,
tapetes y almenaras,
para aparentar la torre,
la torre que era afamada,
la torre de las Salinas,
la que la ciudad nos guarda.
A la tornada que atorno,
topé la torre quemada;
quemada topé la torre
y a la mi mujer robada.
Me llevaron a mi esposa,
a la mi esposa real.
—Caballo, el mi caballo,
el mi caballo alazán,
mucha cebada te he dado,
mucha más te voy a dar,
que me lleves esta noche
a donde mi esposa real.—
Saltó el caballo y dijo,
con gracia que Dios le da:
—Apretadme bien la cincha
y aflojadme el collar,
deisme acicate de hierro,
de mí no tengáis piedad.—
Por las calles que había gente,
caminaba de vagar;
por las calles que no hay gente,
centellas hace saltar.
A puertas de la su madre,
allí le fue a alborear:
—Estéis en buen hora, madre.
El mi hijo, bien vengáis.
—Yo perdí a la mi esposa,

a la mi esposa real.
—Ya la vide yo, el mi hijo,
a vuestra esposa real,
por aquí pasó esta noche
dos horas de bel lunar;
blanco viste, blanco calza,
blanco caballo alazán,
una cantiga diciendo
que a todos hace pecar.—
Ya se parte el mancebo,
ya se parte, ya se iba;
a puertas de la su madre
allí se le anochecía:
—Si veríais, la mi madre,
a la mi esposa real.
—Ya la vide yo, el mi hijo,
a vuestra esposa real,
moricos la cautivaron
por las horas de la tarde;
prieto viste, prieto calza,
prieto caballo alazán,
una endecha ella cantando
que a todos hacía llorar:
Que las suegras con las nueras
siempre se quisieron mal,
y las hijas con las madres
como la uña con la carne.

Los elementos comunes de estas versiones de Salónica (Macedonia) y Lárissa (Tracia) con la tradición peninsular son patentes. Incluso los dos comienzos tan diferentes tienen un elemento de fondo en común, la presencia de un signo premonitorio de la desgracia que inopinadamente va a alterar la vida familiar del protagonista: en las versiones peninsulares, la caza infructuosa, que en múltiples romances anuncia la inminencia de un desastre, y en las judeo-españolas de Grecia, el día lunes. que en todos los ámbitos del romancero hispánico es el día fatídico de la semana (tanto en la tradición vieja, como en la moderna). Pero las comunidades sefardíes del Oriente mediterráneo, una vez presentado el contraste entre el comportamiento de la suegra y de la madre de la esposa cautivada, se desinteresaron por la novela subsiguiente, atraídos por la lección de la moraleja de la malquerencia de las suegras respecto a las nueras, hasta tal punto que en la más desarrollada de las versiones judías, la anotada por Manuel Manrique de Lara en Salónica en 1910, de la colección manuscrita del gran rabino Isaac Bohor Amaradji, formada en 1860, la sentencia provoca una retahila de expresiones paralelas de la sabiduría popular:

un chufleto de oro en boca
iba diziendo un bel cantar:
Que la esfuegra con la nuera
siempre ya se quijieron mal,
que la madre con la hija

como la carne y la uña,
y el buen padre con el hijo
como la piedra en el anillo—
¡Ah!, ansí es el amor de la viuda
como la pera podrida
y ansí es el amor de la moça
como la hermosa mançana roja,
y ansí es el amor del mancebo
como el membrillo fresco
y que todas las señoras
lo toman por el huesno (‘olor’);
y ansí es el amor de la biencasada
como la carne bien asada,
¡ah!, ansí es el amor de la malcasada
como la carne mal asada,
y ansí es el amor de la vieja
como la zamarra vieja
que tiene pelos
y no calienta.
—Tú sox la mía hermosa esposa
la mía esposa reale!

24
GRIFOS LOMBARDO

Preso le llevan al conde,
preso y bien encadenado;
no por robos que haya hecho,
ni por hombres que ha matado,
por forzar una doncella
en camino de Santiago.
La romera era de casta,
al rey se había querellado:
—¡Justicia, señor, justicia,
por hacer condes villanos!—
Como era hija de un duque,
sobrina del Padre Santo,
como era de alto linaje,
con un gran emparentado,
sin hacer apelación,
a muerte le sentenciaron.
Le llevan a cárcel honda,
donde cristiano no ha entrado,
allí le cargan de grillos,
con esposas a las manos,
una cadena al pescuezo
que cierran siete candados,
el cabo de la cadena
en la cama del rey Carlos;
de día le guardan veinte hombres
y de noche veinticuatro.
Con el peso de los grillos,
se iba el conde meneando:
—¡Si tuviera aquí mis armas
y mi ligero caballo
y a mi sobrino don Golfo,
mi sobrino y mi regalo,
se me diera de vosotros
lo que huella mi zapato!
¡En estas noches de luna,
no duermas, Golfo, confiado!—
A eso de la media noche,
ya lo sacan al tablado;
por calles de su sobrino,
grandes voces iba dando:
—¡Váledme, sobrino mío,
por el pan que vos he dado;
si de ésta no me valéis,
mañana estaré ahorcado!—

Don Golfo estaba dormido,
con doña Sancha a su lado;
anillo de sueño tiene,
su mujer se lo ha echado.
—¿Que es esto, la mi mujer,
estas voces que oigo dando?
—Dormíos, señor, dormíos,
perros son que van ladrando.—
De media noche hacia el día,
don Golfo se ha despertado.
—Has de saber, mujer mía,
que yo mal sueño he soñado,
que a mi tío don Leonardo
a la horca lo han llevado.
—Es cierto, dueño querido,
es cierto, dueño adorado,
que a la cantada del gallo
por aquí pasó gritando,
las voces que por ti daba
al cielo iban aclamando.
—¿Ahora me lo dices, perra,
¿cómo no me has despertado?—
Se levantó de la cama,
de puñaladas le ha dado.
Sin poner pie en el estribo,
ya se puso de a caballo;
las herraduras dan lumbre,
las piedras quedan temblando;
cuando va por tierra llana,
nadie le va divisando;
cuando subía los tesos,
corre que parece un galgo.
Cuando llegó al terrero,
ha visto el tablero armado;
al llegar junto a la horca,
halló a su tío ahorcado:
—Los pies te beso, mi tío,
por que a las manos no alcanzo,
que quien te besa los pies,
mejor te besa la mano;
de aquí te hago la venia
de encima de mi caballo,
de aquí te hago la venia
porque a tu rostro no alcanzo.
Antes que sea de día,
mi tío, seréis vengado.—
Con la punta de la espada,
los cordeles ha cortado,
ha bajado de allí el cuerpo

y a la iglesia lo ha llevado:
—Tomad, frailes, este cuerpo
y dadle sepulcro honrado,
que, aunque lo veáis así,
era de grandes hidalgos.—
En el medio del camino,
siete condes ha encontrado
—¿A dónde van, los señores,
a dónde van tan armados?
— Vamos todos a la fiesta,
vamos a ver el ahorcado.—
—¡Vengan carneros lanudos,
para irlos trasquilando!—
Se iba metiendo por ellos
como segador por prado,
iba cortando cabezas
como manzanas en árbol.
El rey desde su castillo
todo lo estaba mirando:
—¡Oh, don Golfo, oh, don Golfo,
no hagas tantos estragos:
matásteme siete condes,
lo mejor de mi reinado!
—¡Baja de ahí, rey cornudo,
baja de ahí, rey malvado,
baja de ahí, rey cornudo
y contigo haré otro tanto;
como estás a la ventana,
hablas como un papagayo!
De una hija que tenías,
yo me he ya bien vengado,
por haber sido traidora
y no haberme despertado.—
El rey se le presentó,
con la corona en la mano:
¡La paz tengamos, don Golfo,
don Golfo, la paz tengamos;
los muertos están allá
y los vivos aquí estamos!.

Según el benedictino fray Francisco Sota, en sus días (1681), este romance lo cantaba “la jubentud de Asturias de Santillana, en sus vayles y dançaș”, con el comienzo “Preso le llevan al conde / preso y mal encadenado”. Con ese comienzo, lo recogimos aún en 1948 Álvaro Galmés y yo en las mismas “Asturias de Santillana”.

La documentación antigua del tema es muy deficitaria. Un Pliego Suelto de los primeros decenios del siglo XVI divulgó, en forma impresa, un texto trunco, inhabilmente rematado con un final “feliz”, en que se da cuenta de que el forzador se va a casar con la exdoncella. Y ése es el texto que conocieron y reprodujeron los cancioneros de romances. Otra versión, igualmente fragmentaria, se canta, como

alusiva a las desdichas del protagonista, en la comedia histórica “La romera de Santiago”, representada en 1622 o 1623 en el cuarto de su majestad la reina. La comedia parece ser de Luis Vélez de Guevara. Los dos textos fragmentarios, el del Pliego Suelto “para tañer con vihuela”, en que se cuenta la prisión y condena del conde Griffo Lombardo, impreso en el s. XVI, y el cantado sobre las tablas, con acompañamiento de guitarra, en 1622/23, sobre la prisión y condena del conde don Lisuardo, no tienen en común sino un solo dieciseisílabo: “porque forzó una donzella camino de Santiago” / “porque forzó una romera camino de Santïago”. Sin embargo, la tradición oral de Canarias, de los gitanos de Andalucía, de Portugal, de Galicia, de Asturias, de León, de Cantabria y de los judíos sefardíes de Marruecos nos asegura, con su unánime testimonio, que los dos textos son dos variantes de un mismo romance y que los motivos que constituyen uno y otro relato formaron parte de la misma narración.

El sistema de códigos y valores en que el romance se fundamenta, junto con la onomástica de sus principales personajes (Griffon y Wulf, en castellano “Golfo”) nos sitúa a sus antecesores en el mundo épico-feudal transpirenaico, más bien que en el “histórico” peninsular, como creía Sota.

Aunque, como acabo de decir, el romance, en esta su forma original, conservaba en pleno siglo XX una amplia difusión geográfica, su vida tradicional era ya, en todas partes, un tanto precaria, pues pertenecía sólo al repertorio romancístico de muy contados cantores.

En un área compacta, que se extiende desde Lugo hasta Cantabria, el romance ha tendido a ser reemplazado por una refundición del tema (“El conde Miguel de Prado”) influida por los romances modernos de “guapos”; en esa refundición, el “sobrino” del conde preso es reemplazado por un primo, llamado Bernardo, quien está jugando a los naipes con el rey cuando se entera de que están ajusticiando a su primo y acude a tiempo para llegar a descabezar al verdugo, dar una patada a la horca y salvar al forzador.

25
GERINELDO

—Gerineldo, Gerineldo,
Gerineldito pulido,
¡quién te tuviera esta noche
tres horas a mi albedrío,
y después de las tres horas
hasta ver amanecido!
—Como soy vuestro criado,
señora, burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo.
—¿A qué hora, mi señora,
cumpliréis lo prometido?
—A eso de la media noche,
cuando el rey esté dormido,
ven con zapatos de seda,
porque no seas sentido.—
—¡Oh malhaya, Gerineldo,
quien amor puso contigo,
la media noche es pasada
y tú no habías venido!—
Tres vueltas le dio al palacio
y otras tantas al castillo;
a la puerta de la infanta
Gerineldo dio un suspiro.
—¿Quién habrá sido el osado,
quién será el atrevido
que, a deshoras de la noche,
a mi puerta da un suspiro?
—Soy Gerineldo, señora,
que vengo a lo prometido.—
Salto diera de la cama,
le abrió puertas y postigos.
—Con un postigo que abras
cabe mi cuerpo pulido.
—¿Quieres comer o beber
o descansar, dueño mío?
—Quiero acostarme en la cama,
que vengo de amor rendido.—
Se pusieron a luchar
como mujer y marido;
en el medio de la lucha
los dos se quedan dormidos.
Después del amanecer,
tres horas el sol salido,

el rey se quiere vestir,
no hay quien le alcance el vestido;
ha llamado a Gerineldo
y nadie le ha respondido.
El rey se viste y se calza
y al cuarto la infanta ha ido.
Los ha encontrado durmiendo,
como mujer y marido.
—Yo, si mato a la infantita,
queda mi reino perdido;
y si mato a Gerineldo,
¡le crié tan de chiquito!—
Les puso la espada en medio,
por que sirva de testigo.
Con el frío de la espada,
la infanta se ha resentido:
—¿Oh, qué es esto, Gerineldo,
traes armas para conmigo?
—Yo no traigo ningún arma,
sino con las que he nacido.
—¿A dónde me iré, señora?,
¿a dónde me iré, Dios mío?
—Vete por esos jardines,
cogiendo rosas y lirios. —
El rey, que estaba en acecho,
al encuentro le ha salido:
—¿Dónde vienes, Gerineldo,
pálido y descolorido?
—Vengo del jardín, señor,
que está muy florido y lindo,
la fragancia de una rosa
todo el color me ha comido.
—¡Mientes, mientes, Gerineldo,
tú con la infanta has dormido!
—Mateisme, señor, mateisme,
que lo tengo merecido.
—El castigo que mereces
ya lo tengo prometido:
antes que llegue la noche,
seréis mujer y marido.

Así, con espléndida desnudez narrativa, esta historia del triunfo de la pasión sobre las barreras sociales ha vivido en la tradición desde los orígenes del Romancero hasta el siglo XX, cantada por todas partes, y aún bailada en el famoso “baile de tres” (de un hombre con dos mujeres), baile de viejísimo abolengo, conservado en Las Navas del Marqués (un pueblo serrano de la Transierra de Ávila, hoy en peligro de explotación urbanística desaforada), a donde acudieron, en 1905, Ramón Menéndez Pidal y Manuel Manrique de Lara a oirlo, verlo y documentarlo (en su texto, música y coreografía), invitados por el Conde de las Navas.

El gentil cuerpo de Gerineldo (o Reginaldo, en versiones portuguesas; quizá Eghinardo) alcanzó tal fama que vino a ser recordado proverbialmente entre nuestros clásicos en la comparación "más gentil que Gerineldos...". Sin embargo, el romancero impreso de los siglos XVI y siguientes sólo lo recogió en dos versiones muy poco representativas: una, procedente de un pliego suelto, que conocemos en impresión de 1537, deja truncada la historia en el momento en que la infanta descubre que su padre ha puesto la espada entre ambos amantes; la otra, divulgada en un pliego suelto más tardío, traslada la acción a Turquía y hasta inventa una huida de los amantes a Tartaria.

Entre el millar de versiones de la tradición oral de los siglos XIX y XX (todas distintas, aunque similares), que del romance se hallan atesoradas en el "Archivo del Romancero", son minoritarias las que, en el Norte de España y en Portugal y entre los judíos sefardíes de Marruecos y de Oriente y en Nuevo México, visten esa desnudez narrativa con motivos o fórmulas ornamentales (la mayor parte de procedencia muy antigua, otras de creación moderna), como en el siguiente ejemplo:

b)

¡Quién tuviera la fortuna
para ganar lo perdido,
como tuvo Gerineldo
la mañana de un domingo,
estando limpiando sedas
para al buen rey dar vestido!
—Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey más querido,
¡cuántas damas y doncellas
desean dormir contigo!
Bien pudieras, Gerineldo
tratar de amores conmigo.
—Como soy criado vuestro,
os queréis burlar conmigo.
—No te lo digo de burlas,
yo de verdad te lo digo.
—¿A qué horas vendré, señora,
a qué horas vendré al castillo?
—A horas de la media noche,
cuando cante el gallo primo,
a esas horas de la noche
el rey estará dormido.
Ven a sombra de tejados,
para no ser conocido.
Aún no eran las doce dadas,
Gerineldo en el camino,
los zapatos en la mano,
a fin de no ser sentido.
Halló una escala al balcón,
por ella subió al castillo.
Cada escalón que subía

le costaba un suspirillo,
y en el último escalón
la infanta le había sentido.
—¡Oh, quién ronda mi palacio,
quién es ese atrevido?
—Gerineldo soy, señora,
que vengo a lo prometido.
—Si tú fueras Gerineldo
dieras señas del castillo.
—A los pies de vuestra cama
hay un limón muy florido.
Ya lo agarra de la mano
para dentro lo ha metido,
lo lavó en agua de rosas
para acostarlo consigo;
tantos son besos y abrazos
el sueño los ha vencido
Despertara el rey gritando
de un sueño despavorido:
"O me duermen con la infanta
o me roban el castillo"
Llamó el rey a Gerineldo,
su pajecillo querido,
que le trajese las armas,
que le trajese el vestido.
Y le contesta otro paje,
de Gerineldo enemigo:
—Se ha ido a jugar a los dados
con las damas al castillo. —
Pronto se pone de pie,
más pronto coge el vestido,
puso la espada en el cinto
y se fue para el castillo.
Topólos boca con boca,
como mujer con marido:
—Si mato a mi hija, la infanta,
¿quién ha de heredar lo mío?
y, si mato a Gerineldo,
lo he criado desde niño;
pondré mi espada entre medias
que me sirva de testigo. —
—¡Válgame Dios, Gerineldo,
qué buen sueño hemos tenido!,
la espada del rey mi padre
entre los dos ha dormido.
—No se asuste, la infantita,
que yo la traje conmigo.
—Mientes, mientes, Gerineldo,
que yo bien la he conocido,

que la de mi padre es de oro,
la tuya de acero fino.—
Se levanta Gerineldo
y hacia palacio se ha ido.
—¿Dónde vienes, Gerineldo,
que vienes descolorido?
—Vengo de cazar la garza,
de las orillas del río.
—Esa garza, Gerineldo,
la crié yo con mi trigo.
Tómala tú por mujer
y ella a ti por marido.

Es de notar, que ciertos transmisores del romance (tanto mujeres como hombres) han reaccionado contra este triunfo de la pasión y ven con malos ojos a la "caprichosa" doncella de estatus superior: en un grupo de versiones asturianas y de la montaña de León, se concibe el casamiento como un castigo para la infanta:

—Con todo lo que yo tengo,
no hay para ella un vestido.
—Cómpraselo de sayal,
que ella así lo ha merecido.;

y, desde Andalucía, se ha propagado a múltiples versiones la respuesta machista del criado:

—Tengo juramento hecho
a la Virgen de la Estrella,
mujer que ha sido mi dama
de no casarme con ella,
que, como se entregó a mí,
se entregará a otro cualquiera.

Este desplante ha traído consigo el que, en la tradición andaluza, se haya adosado al romance de "Gerineldo" una segunda parte, constituida por el romance de "La Condesita", para que la infanta pecadora muestre su fidelidad, cuestionada por el reticente criado. Este contubernio temático ha gozado de enorme éxito, propagándose, vía Aragón, hasta el Pirineo y, por Occidente hasta la montaña astur-leonesa.

26
LA CONDESITA

Guerras se levantan, guerras
entre Francia y Portugal
y nombran al conde Ansur
por capitán general.
La condesa, como es niña,
no hacía sino llorar.
—¿Cuántos días, cuántos meses
puedes estar por allá?
—Por días o meses no cuentes,
por años has de contar;
por siete voy a la guerra
que la ley no manda más.
Si a los siete años no vengo,
con otro puedes casar.—
Pasaron los siete años
y para los ocho van;
estando un día a la mesa,
su padre la empieza a hablar:
—¿Cómo no te casas, hija,
te debes hija casar,
cartas del conde no vienen,
cartas del conde no hay.
—Carta tengo yo en mi pecho
de que el conde vivo está.
Si me diera usted licencia
iría al conde a buscar.
—¿Licencia me pides, hija?,
tú te la puedes tomar,
porque la mujer casada
tiene esa libertad.—
Cogió el bordón en la mano
y ha empezado a caminar.
Se fuera de villa en villa
y de ciudad en ciudad.
Ha corrido siete reinos,
no lo ha podido encontrar;
a la orillita de un río
vio un ganado sestear:
—Vaquerito, vaquerito,
por la Santa Trinidad,
que me niegues la mentira
y me digas la verdad,
¿de quién son esas vaquitas
con tanto hierro y señal?

—Son del conde Ansur, señora,
mañana se va a casar.
—Toma este doblón de oro
y ponme allá en su portal.—
Tuvo tan buena fortuna,
que el conde fuera a bajar.
—Dame limosna, buen conde,
por Dios y por caridad,
que vengo de lejas tierras
y no traigo qué gastar.
—¡Oh, qué ojos tan gachones,
en mi vida los vi tal!
—Sí los has visto, buen conde,
pero no te acordarás,
que en cama dormimos juntos
y en mesa comimos pan.
—¿Eres el diablo, romera,
que me vienes a tentar?
—No soy el diablo, buen conde,
que soy tu mujer carnal.—
Al oír estas palabras,
el conde cayó mortal.
—¡Levántate de ahí, el conde,
por Dios y por caridad,
vele aquí mis dulces brazos
con que te solía abrazar;
vele aquí mis dulces labios
que tú solías besar!
—Quédese con Dios la novia,
vestidica y sin casar.
La carne que tenéis muerta
la podéis echar en sal,
el pan que hubiese cocido
de limosna podéis dar,
las liebres y los conejos
por el monte correrán;
las arras y los anillos
que queden por la amistad,
los besos y los abrazos
con ellos te quedarás.
¡Las justas y los torneos
por la romera serán!

Este texto recoge la tradición del romance en su forma más anovelada, más apta para formar parte del repertorio que podemos denominar “folclórico”. Es, básicamente, representativa de cómo se recuerda el tema en el Sur de España, donde ya fue recogido, entre las primeras muestras del romancero oral, por José Bartolomé Gallardo, en 1820, y por Serafín Estébanez Calderón “El Solitario”, en 1839, quienes oyeron o transcribieron el nombre del conde “Ansur” o “Ansúrez”, de

viejo abolengo, como “Alzón” o “el Sol”, debido a la pronunciación andaluza de los cantores gitanos, quienes pronunciarían en uno y otro caso igual: “arsó”. Pero, junto a ella, el Romancero del siglo XX retiene, mayoritariamente en el Noroeste, otros modelos muy variados, en que el romance de “La condesita” conserva motivos narrativos que lo ponen en relación con un mundo más “caballeresco”:

b)

Allá arriba, en Lombardía,
n’aquella noble ciudad,
el conde y la condesa
a coger flores se van.
El conde tiende su capa,
la condesa su brial;
los ojos de la condesa
arroyos son a llorar.
—¿Por qué lloras, condesita,
por qué es tanto suspirar?
—Porque me han dicho, buen conde,
que te ibas a marchar.
—Si te lo han dicho, condesa,
bien te han dicho la verdad,
que se han levantado guerras
en rayas de Portugal.
—Conde, si vas a la guerra,
contigo me has de llevar.
—Eso sí que no, condesa,
tú me has de perdonar:
hombres que van a la guerra
mujeres no han de tratar,
porque nos quitan las fuerzas,
las ganas de pelear.
—Dime, conde Dirlos, dime
¿por cuántos días te vas?
—Los días no me los cuentes,
por años has de contar:
si a los siete años no vengo
o a los ocho, a más tardar,
si a los ocho no he venido,
viuda te puedes llamar.—
Ya van los siete cumplidos,
los ocho querían entrar,
la pretenden muchos condes,
si se quería casar.
Un día, al salir de misa,
con su padre fue a encontrar:
—El conde Dirlos no viene,
te debes, hija, casar.
—No lo quiera Dios del cielo
ni la santa Trinidad,

que mujer de mi linaje
ella se vuelva a casar.
Deme su bendición, padre,
para el conde ir a buscar.
—La de Dios ya tienes, hija,
y también la libertad.—
Se retiró a su aposento
y se empezó a desnudar:
se quitó media bordada
y la puso sin bordar;
quitó zapato de ante,
lo puso de cordobán,
puso saya sobre saya
encima de un verde brial.
De noche va por caminos,
de día por el jaral,
para que no la conozcan
los que han comido su pan.
Anduvo los siete reinos,
morería y cristiandad,
los siete anduvo en su busca
sin poderlo ella encontrar;
mas, al cabo de los ocho,
vio un castillo relumbrar:
—Si aquel castillo es de moros,
ellos me cautivarán;
mas, si es de buenos cristianos,
ellos me remediarán.—
Se ha encontrado con un paje
con caballos a abrevar.
—¿De quén son tantos caballos
como llevas a abrevar?
—Son del buen conde lombardo,
mañana se va a casar:
ya tienen las carnes muertas,
ya están amasando el pan,
mucha gente hay convidada
y el vino puesto a enfrescar.
—Por tu vida, pajecico,
¿si me enseñarás allá?
—Eso no lo haré, señora,
eso no lo haré yo tal,
están los campos muy verdes,
los caballos se me irán.
Si alguno se te perdiere,
de mi cuenta correrá.—
Siete vueltas dio al palacio
sin con nadie allí encontrar,
mas, al cabo de las ocho,

con el Conde vino a hallar.
—Conde, dame una limosna,
y Dios te libre de mal.—
Echó mano a su bolsillo,
un real de plata le da.
—¡Para tan grande señor,
poca limosna es un real!
—No me dirá, la romera,
de limosna ¿qué querrá?
—Yo quiero el anillo de oro
el de tu dedo pulgar,
que te lo di yo de gajes
cuando fuimos a casar.—
Quitó saya sobre saya,
se quedó en el verde brial:
Vele aquí el don que me diste,
la noche de Navidad.—
El Conde, de que oyó esto,
desmayado cayó atrás.
Ni con agua ni con vino
no le pueden recordar,
sino con palabras dulces
que la romera le da.
—¡Malhaya la romerica,
quien la trajo por acá!
—No la maldiga ninguno,
que es mi mujer natural
y los amores primeros
son muy malos de olvidar.

El romance de "La condesita" es (o ha sido) de los más recordados en todo el ámbito de España. En otra ocasión publiqué muchos cientos de versiones de él, recogidas, en su mayor parte, en los dos primeros tercios del siglo XX, todas diferentes entre sí, aunque algunas de ellas pertenecientes a tipos regionales. En cambio, dentro de Portugal apenas es conocido en algunas localidades fronterizas. Por lo general, el área en que se ha documentado en la tradición oral moderna determinado romance no es indicativa de cómo y por dónde se expandió cuando adquirió difusión tradicional. Sus límites dependen, más bien, del proceso de olvido del tema. Pero en el caso particular del romance de "La condesita" su distribución geográfica sí es muy significativa; es un dato que hay que tener en cuenta incluso para explicar su génesis.

Que las barreras estatales hayan funcionado para excluir la comunicación entre la tradición portuguesa y la española sólo ocurre en romances de origen tardío, como los pertenecientes al "romancero vulgar" que han logrado adquirir difusión oral tradicional (esto es, que, al pasar de unos transmisores de textos a otros, han ido adaptando su lenguaje poético letrado primigenio al propio del romancero patrimonial). Pero, para las narraciones romancísticas cuya difusión oral es anterior a fines del siglo XVII, la frontera lingüística entre el español y el portugués fue totalmente permeable, desde mucho antes que se produjera la temporal unión

política entre los reinos de Porrtugal y España.

La significativa ausencia (casi total) de nuestro romance en la tradición portuguesa no es el único indicio de que el tema de "La Condesita" tuvo en la tradición de los pueblos hispánicos una difusión tardía. Viene a confirmárnoslo y a explicárnoslo el hecho de que, en los márgenes del área en la cual se ha recogido, existen otros romances de tema similar, en que la "boda estorbada" es la de la mujer y en que es el varón quien llega a tiempo para reclamar a su esposa, forzada a contraer nuevo matrimonio. Uno es "El conde Dirlos"; otro "La vuelta del navegante".

"El Conde Dirlos" se canta en Tras os Montes, El Bollo, Sanabria, Sajambre y Cantabria; en la Sierra de Béjar; además de los judíos de Marruecos. "La vuelta del navegante" en Lugo, Orense, desde Entre Douro e Minho hasta el Algarve, en Açores y en Brasil ; en Sayago; en Cataluña: en Canarias, y por los sefardíes de Bosnia.

En la baladística europea se conoce el tema de la mujer que va en busca de su esposo y logra su regreso al primer hogar, y en ese relato incluso se da el episodio del encuentro con un pastor que le sirve de informante. Por tanto, hay que admitir que el conocimiento de ese tema baladístico fue determinante en la suplantación de los romances de tema odiseico por este otro de desarrollo más "romántico". Pero, por otra parte, es evidente que "La Condesita" surgió desde el texto de los otros romances de difusión anterior, mediante un proceso de inversión de los papeles del varón y la mujer.

La comparación textual pone, en efecto, de manifiesto que la similitud en los motivos, de que se compone el relato en las versiones de "La Condesita" y en las de "El conde Dirlos" y de "La vuelta del navegante", ni es debida a su pertenencia a un tronco común, esto es, a herencia respecto a un remoto antecesor, ni tampoco a influjos de versión a versión en el curso de la convivencia en la tradición oral de los tres romances (fenómeno que se suele llamar "contaminación"). Hay en "La Condesita", nó sólo reminiscencias múltiples de detalles que se dan ya en las versiones de los otros dos romances, sino rasgos estructurales que denuncian el proceso de aprovechamiento de motivos que, por su naturaleza, reconocemos como propios de un tema en que lo que se produce es el regreso del marido, no la ida por el mundo de la mujer en su búsqueda.

El plazo de espera, que el conde, al salir para la guerra, da a su esposa para que, de no regresar dentro de él, ella se considere viuda, es una escena, en "La condesita", calcada de la similar en "El conde Dirlos" , donde constituye un elemento imprescindible y aquí no. La partida de la esposa, cumplido ese plazo, frente al regreso del guerrero, ante la posibilidad de que se vuelva a casar la mujer abandonada, vuelven a estar en relación similar. La curiosidad de la romera por el propietario del ganado marcado de una derterminada manera carece de justificación; mientras la escena paralela del romance de "El conde Dirlos" se debe a que el esposo, al regresar a sus antiguas posesiones, descubre la substitución de sus armas (en el castillo) o de la marca (el "hierro y señal") de su ganado por las del nuevo cónyuge.

También tiene más sentido en "La vuelta del navegante" (o en "Dirlos") un motivo como el de los besos y abrazos en pago de los gastos hechos para la boda frustrada,

redondeado con la queja del novio de lo limitados que fueron los favores concedidos antes de la boda interrumpida, y asimismo el refrán de los primeros amores.

Al tratar de esos romances de tema odiseico, comentaré algún detalle adicional.

En la vida tradicional de este romance de "La condesita" se han producido varios hechos curiosos. El estudio comparativo de los varios centenares de versiones en que este romance se canta como tema autónomo, recogidas a lo largo de los siglos XIX y XX, muestra la existencia de dos capas de textos: la de orígenes más antiguos está constituida por versiones en que cada motivo narrativo tiene un área de difusión propia, independiente, en la geografía peninsular; otra, más moderna, revela la difusión conjunta de todos los componentes de un texto dado, que ha adquirido especial popularidad dentro de un área regional limitada.

Otro fenómeno en la vida tradicional del tema, posterior a la formación de esos "tipos regionales", fue la moda de considerar la saga de la búsqueda del marido como una segunda parte de la aventura de la infanta con el paje Gerineldo; esa moda, nacida en Andalucía, se propagó arrolladoramente hasta muy lejos de Sierra Morena. En Andalucía, a comienzos del siglo XIX, cuando Gallardo y Estébanez recogieron el romance, "La condesita" aún se cantaba como tema autónomo; posteriormente sólo ha sobrevivido allí su narración como continuación de "Gerineldo"; el romance de tema doble ha barrido al de "La condesita" simple.

Aún hay que notar un tercer episodio en la vida oral del tema. Ramón Menéndez Pidal incluyó en su *Flor nueva de romances viejos* (1ª edición, 1928; 2ª, 1933) unos pocos romances de la tradición oral de los siglos XIX y XX, al lado de las versiones facticias (esto es, de su propia factura, hechas en vista de criterios estéticos, no filológicos) de los romances de temática "heroica" procedentes del viejo romancero, el del siglo XVI. Entre esas versiones basadas en la tradición moderna (por lo general muy bien concebidas) se halla una versión modélica de "El conde Flores" o "El conde Sol" (esto es, 'La condesita'). Fue representada, el 24 de abril de 1933, por alumnos del Instituto Escuela de Madrid en el Campo del Moro y, para tal festejo se imprimió un Pliego suelto; quizá por esa razón, fue acogida en libros escolares de primera enseñanza.Tuvo tal éxito en la España rural de la República, que arraigó en la tradición y vino a transmitirse oralmente, cantada, por las más varias regiones, en competencia con las versiones propias de cada área o lugar. En 1971, el "Archivo del Romancero" contaba ya con más de una treintena de versiones recogidas de la tradición oral en pueblos de Cantabria, Valladolid, Zamora, Salamanca, Ávila, Madrid, Albacete, Cuenca, Teruel, Zaragoza, Baleares, Tenerife, Gran Canaria y entre los sefardíes de Tetuán y Alcazarquivir que tenían su origen en el texto debido a Menéndez Pidal. Cuando, entre 1977 y 1987, dirigí las campañas de recolección "colectiva" del proyecto "Description, Editing and Analysis of the Pan Hispanic Romancero", que hoy constituyen el "Archivo Sonoro del Romancero Débora Catalán", la versión libresca tendía a desplazar a las locales en casi todas partes. He de advertir que esta incorporación de un texto letrado de origen moderno al romancero oral, aunque no es un caso único, es algo muy excepcional.

27
LA CONDESA DE CASTILLA TRAIDORA

Por los palacios del rey
   iba una dama corriendo;
iba descalza y desnuda,
   desmelenado el cabello,
en busca del rey don Sancho
   del rey don Sancho, el nuevo.
—¡Cómo duermes, ay, don Sancho,
   cómo te entregas al sueño,
la traidora de tu madre
   procura hacerte el entierro!
En la semana no hizo
   sino un vaso de veneno;
no lo bebas, ay, don Sancho,
   sin que ella beba primero.
—¿Cómo te va, hijo mío,
   hijo mío y mi consuelo?
Aquí te traigo, hijo mío,
   este vaso de gran precio,
aquí te traigo, hijo mío,
   un vaso de vino bueno.
Toma, bebe de este vino,
   que te lo traigo compuesto,
que por hacer la bebida
   tres días van que no duermo.
—Yo os agradezco, mi madre,
   los vuestros desasosiegos,
mas no beberé, mi madre,
   sin que lo probéis primero.
—El día que murió tu padre
   hice yo un juramento:
donde estuvieran los hombres,
   de no beber yo primero.
—Bebedlo, madre, bebedlo,
   que, si no, os mato luego.
No lo tocó a los labios,
   muerta se cayó al suelo.
La ha enterrado como a madre;
   sobre la tumba alzó un templo.
Mandó cartas por España
   de esta manera diciendo:
“Donde quiera que hay mujeres,
   hombres no beban primero”.

Este relato del frustrado envenenamiento del conde don Sancho de Castilla por su madre se ha recogido a lo largo del siglo XX en pueblos de Palencia, León, Asturias y Lugo; sólo en boca de muy contadas mujeres. No conocemos el texto letrado de que son trasunto las versiones trasmitidas y reelaboradas por tradición oral, las cuales han alcanzado grados muy avanzados de diversificación textual. Pero, si, como bien pudiera ser, el prototipo letrado del romance comenzara tan dramáticamente como la versión palentina de Támara de Campos (en que se fundan los primeros versos de la aquí editada), el romance oral del siglo XX sería heredero de un "romance nuevo", de aquellos que (a imitación de los tradicionales más "viejos") representan vívidamente una escena, en vez de narrar la historia (como hacían los autores de romances "cronísticos", "eruditos", pertenecientes a la anterior generación de poetas romanceristas). No obstante, la información escenificada tiene su origen en un relato erudito de mediados del siglo XVI: la Crónica general de España editada por Florián de Ocampo en Zamora, el año 1541.

La más antigua manifestación que conocemos de la leyenda de "La condesa de Castilla traidora" se halla en la *Chronica naiarensis* (del último cuarto del siglo XII), donde el episodio referido en el romance constituye la segunda traición de la condesa (mediante la primera, ha propiciado la muerte de su marido, el conde Garci Fernández, por haberse enamorado de Almanzor). Esta leyenda, aunque temáticamente refleje condiciones históricas ajustadas a los tiempos en que vivían los personajes en ella implicados cuando Almanzor ejercía su poder tutelar sobre los poderes de la España cristiana, tiene obviamente, desde sus orígenes, una trama ficticia y fue ideada teniendo presente la historia de Cleópatra, reina de Siria muerta el año 120 antes de Cristo, tal como la narra Justino. Tanto por razones literarias como en vista de la crítica textual, se puede afirmar que el relato nada tiene que ver con la poesía épica y que tuvo su orígen en la historiografía clerical.

La dependencia del romance tradicional del siglo XX de la divulgadísima publicación de Ocampo es evidente, ya que en él se encuentra clara huella de dos motivos de tardía aparición textual: el asociar la fundación del monasterio de Oña por el conde don Sancho a la expiación del parricidio y el fundamentar la "costumbre" castellana de que las mujeres beban primero en la advertencia que salva al conde de la muerte. El primero de esos dos motivos se debe al arzobispo de Toledo don Rodrigo Ximenez de Rada, en su historia *De rebus Hispaniae*, que lo introdujo como explicación pseudo-etimológica del topónimo "Oña", que consideró basado en la costumbre española de llamar "Mionia" ('mi dueña') a la madre; episodio heredado por la *Estoria de España* de Alfonso X, cuya "Versión vulgata" editó, en esta parte de la *Crónica general*, Florián de Ocampo. El segundo, ajeno a la obra de don Rodrigo y a la original *Estoria* alfonsí, aparece incorporado a la "Versión vulgata". Es, por tanto, obvio que el romancerista del siglo XVI concibió la escena a partir de lo narrado en la crónica impresa en 1541.

Pese a su fuente de inspiración, el romance, una vez reelaborado en el curso de su vida oral plurisecular, no desmerece al lado de las mejores creaciones del Romancero del siglo XX con más remotas raíces tradicionales.

28
NACIMIENTO DE BERNARDO

Mañanita era, mañana,
al tiempo que alboreaba;
gran fiesta hacen los moros
por la Vega de Granada,
arrevuelven sus caballos,
jugando iban a la lanza.
aquel que amiga tenía
allí bien se señalaba
y el que no la tenía
procuraba de alcanzarla.
Hermana tiene el buen rey,
que Jimena se llamaba,
namorado se había de ella
ese Conde de Saldaña,
aquel del caballo blanco,
el de la barba dorada.-
Muchas veces fueron juntos,
que nadie lo sospechaba;
de las veces que se vieron
la infanta encinta quedara.
El buen rey, como lo supo,
un mal castigo les daba:
al conde mandó prender
y púsole muy gran guarda;
a ella la envió a un convento
donde luego monja entrara.
Van días y vienen días,
Jimena parida estaba:
De ella nació un infantito
como la leche y la grana.
Un día empañando al niño,
su madre bien le miraba:
—¡En qué hora nacistes, hijo,
de madre tan desdichada:
tu padre en negras prisiones,
y tu madre aquí encerrada.—
Oídolo había la reina
desde su alta ventana:
—¿Qué tenedes vos, Jimena,
Jimena, la mi cuñada?
Si os faltaban dineros,

yo os daré el oro y la plata;
si os faltaban vestidos,
yo os daré de seda y grana;
si os faltaban regalos,
cuantos en mi mesa estaban.
—No me faltaban dineros,
tengo yo el oro y la plata;
ni me faltaban vestidos,
muchos tengo yo en mi arca;
ni me hacen falta juguetes,
eso es lo que me sobraba;
el mayor de mis cuidados
éste que ahora contara:
el niño ya tengo grande,
por su padre me demanda.
—Yo te juro a Dios, Jimena
a Dios, que me puso el alma,
ni comer pan a manteles,
ni con el rey duerma en cama,
hasta que saque a ese conde
de la prisión en que estaba.—
Fuese para los palacios
adonde el rey gobernaba.
El buen rey, como la vido,
en sus ojos cayó en gracia.
—Buenos días, mi señor rey.
—Buenos los tengas, mi amada,
¿qué tienes tú, la mi reina,
y cuál es la tu demanda?
—Que me saques ese conde
de la prisión en que estaba
y le cases con Jimena,
Jimena, la mi cuñada.
—¡Aína, mis caballeros,
armad pronto una algazara
de justas y de torneos,
músicas muy concertadas,
y me traigáis ese conde
en palmas muy estimadas!—
Otro día, de mañana,
las ricas bodas se arman.

Así han reelaborado la historia de Bernardo del Carpio los cantores sefardíes de Marruecos.

El punto de partida de esta narración, adecuada al gusto de los judíos africanos que prefieren los finales felices, es un romance letrado, extremamente soso, referente a aquellos que Luis Vélez de Guevara llamaría “hurtos de amor” gozados por el Conde de Saldaña. Comenzaba prosaicamente con el verso “En los reynos de

León / el casto Alfonso reinava". La única impresión vieja conocida del romance figura en el *Cancionero de romances* de 1550; pero Vélez lo hizo cantar en su comedia pseudo-histórica *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado,* y el embajador de Felipe II en la corte de Catalina de Médici, en un despacho cifrado dirigido a su rey, lo incluyó junto a un centón de versos de muy diversa temática recordados de memoria.

Llegó a tradicionalizarse en la Península, pues, aún en 1983 y 1985, se cantaba en Montejo de la Sierra, Madrid, como comienzo de una narración cíclica de la historia de Bernardo, con un verso paralelo al de la tradición judeo-marroquí en que se da noticia del nacimiento del niño:

de ella nació un infantito
como la nácar y el agua.

29
MARQUILLOS

El traidor era Marquitos,
todos le llaman traidor,
por dormir con su señora,
ha matado a su señor;
cuando cayó muerto en tierra,
el chapeo le quitó.
—Abre puertas, Catalina,
ábrelas, mi lindo amor.
—No te las abriré, Marcos,
no está en casa mi señor.
—Tu señor quedaba preso
allá dentro de Aragón,
vengo en busca de dinero,
por deshacer la prisión;
si no lo quieres creer,
su chapeo traigo yo.
Catalina, como diestra,
sus puertas trancó mejor;
Marquitos, como valiente,
al suelo se las tiró.
Se fue de cámara en cámara,
a Catalina no halló;
ya la viera estar llorando
en un alto corredor.
—¿Por qué lloras, Catalina,
por qué lloras, lindo amor?
—Lloro por el mi marido,
que me lo matasteis vos.
—No me enojes, Catalina,
no haga lo mismo con vos.—
La mandara hacer la cena,
ya se la hizo y cenó;
la mandara hacer la cama
y con ella se acostó.
Otro día, de mañana,
Catalina madrugó:
—Subiráste en aquel alto,
aquel alto mirador
y allí verás las tus tierras
de que ahora serás señor
y verás a tus criados
si trabajaban o no;
allí verás la truchita
cómo llamaba al salmón

y allí verás la paloma
que reclama al perdigón.—
Catalina, como diestra,
al mar hondo lo tiró.
Al cabo de nueve meses
ya Catalina parió:
pensó de traer hija hembra
y trajo un hijo varón.
Llamara curas y frailes,
rico bautizo le armó.
Otro día, de mañana,
subió al alto corredor,
allí cogiera su niño
y al mar hondo lo tiró.
—¡Ahí vayas tú, mi hijo,
vayas con mi bendición;
no quiero que quede casta
de aquel gran falso traidor!

La versión aquí editada sigue, fundamentalmente, el texto recitado el año 1975, estando en su telar, por Carolina Geijo Alonso, de 84 años, que lo aprendió de su abuela, en el pueblo maragato de Val de San Lorenzo, León. Antes de que Antonio Cid editara y estudiara esta versión, sólo constaba en el Archivo del Romancero la perduración del romance de "Marquillos" en la tradición catalana de los siglos XIX y XX, especialmente en regiones muy conservadoras, entre ellas Alguer, el enclave catalano-hablante de la isla de Cerdeña. En la tradición judeo-española de Oriente solamente se conservaba, en el siglo XIX, una serie de versos de "Marquillos" incrustados entre otros procedentes de "Bernal Francés".

El romance tuvo ya una versión impresa (con una glosa), divulgada por un Pliego suelto, en el siglo XVI, que fue reproducida (prescindiendo de la glosa) por la Tercera parte de la *Silva de Romances*, impresa en Zaragoza en 1551, y por Joan de Timoneda en su *Rosa de romances* en Valencia, 1573. De acuerdo con las exigencias morales de la literatura escrita de aquellos tiempos, el glosador (hemos de suponer) introdujo en la fábula el retoque de que la dama consiguiera aplazar el disfrute de su cuerpo por el traidor hasta rayar el sol, haciendo así posible que ella lo asesine mientras duerme. Evidentemente, la tradición oral llegada hasta los siglos XIX y XX conserva mejor la trama del prototipo del romance al no conocer tal arreglo. El acuerdo entre la tradición maragata y la catalana, frente al texto impreso del siglo XVI, no dejan lugar a la duda. Sólo la versión de Val de San Lorenzo continúa el romance con el sacrificio del hijo del traidor; pero, siendo este episodio propio de una rama de la tradición, la maragata, frente a otra rama de la tradición, la catalana, el testimonio de esa rama, la de lengua castellana, es de igual peso que el de todas las versiones en lengua catalana juntas, y la ideología en que se sustenta el comportamiento de la madre, tras haber sido forzada por el asesino de su marido, es más fácil que haya sido erradicada en el curso de la transmisión del romance en el ámbito cultural catalán después de la Edad Media, que incorporada al romance por la abuela de Carolina Geijo o por una predecesora en la cadena de transmisores orales maragatos de los últimos siglos.

30
LA VUELTA DEL NAVEGANTE

La vida de las galeras
es muy mala de pasar:
comiendo del pan mohiento,
bebiendo aguas de mar.
Siete años estuve en ellas,
todos siete por el mar,
rodeando y navegando
sin tierra firme tocar;
a la fin de los siete años,
llegué a puerto de mar.
Le pedí licencia al conde,
y no me la quiso dar;
con licencia o sin licencia,
juré a desembarcar.
Quiso Dios y mi fortuna,
una noche de lunar,
puse espada de correo,
eché manos a remar,
la barca arribé a la orilla,
echéme en un arenal.
—Bien venido, caballero,
tan cortés en el hablar.
—Yo soy un sobrino suyo,
don Luïs del Palomar.
—No puedes ser don Luïs,
que él en galeras está;
para tú ser mi sobrino,
otras señas me has de dar.
—¿Qué es de mi caballo blanco,
que me dejara mi padre?
—Ese caballo, sobrino,
en tu cuadra aún está.
—Me diría, la mi tía,
la mi madre ¿cómo está?
—La tú madre, don Luïs,
está ciega de llorar.
—¿Dónde está mi amor primero,
quedó chica, por criar.
—Hoy se hacen los conciertos,
mañana la casarán.
—¿A dónde, mi tía, a dónde,
que los voy a conturbar.
Aparéjeme el caballo,
aprisa y no de vagar;
y bájeme la vihuela,

que yo la voy a rondar.
—No vayas allá, sobrino,
que te han de querer matar.
—No me matarán, mi tía,
que yo les sabré hablar.
—Dios guarde a los padrinos
y a los que a la mesa están.
—Bienvenido, caballero,
tan cortés en el hablar.
—Soy pariente de la novia,
que la vengo a visitar.
—Entre, entre para adentro,
asiéntese a yantar.
—Con la licencia del novio,
con la novia quiero hablar;
el gasto que hayan hecho
yo lo ayudaré a pagar,
siete anillos traigo de oro,
todos siete le he de dar.—
El novio, de codicioso,
pronto la mandó llamar.
La novia, de que lo vio,
de él se fuera a abrazar;
tantos son besos y abrazos,
no los pueden apartar.
—¡Mala maña tenéis, novia,
y mala de olvidar,
que de un hombre extranjero
os vais de él a abrazar!
—¡Miente, miente, la madrina,
boca sucia, sin verdad,
que los amores primeros
no se pueden olvidar!
—Y los gastos de la boda
¿quién me los ha de pagar?
—Ellos en besos y abrazos
bien pagos los tienes ya.
—¡Malhaya uno me diera
y ése fue a su pesar,
con los ojos rasos de agua
mirando para la mar.

El romance, que no interesó a los editores del siglo XVI, o, al menos, pasajes muy característicos del romance, se documentan en muy distantes áreas conservadoras dentro de la tradición pan-hispánica, evidenciándonos que la fábula tiene su origen en la Edad Media. En los siglos XIX y XX, se han recogido versiones orales del tema en las comunidades sefardíes de Bosnia, en las islas Canarias, en Brasil, en las islas Açores, desde el Algarve hasta Entre-Douro e Minho y Tras-os-Montes (en Portugal), en Orense y Lugo (Galicia), en Sayago y en Sanabria (Zamora), en

Sajambre (León), en Polaciones y Ramales (Cantabria), en la Sierra de Béjar (Cáceres), en Andorra, en Cataluña, en las islas Baleares.

En buena parte del NO. de la Península (desde Cantabria, hasta Tras-os Montes y la Sierra de Béjar), la convivencia de este romance con el de tema similar "El conde Dirlos" ha dado lugar a muy variados préstamos de motivos entre uno y otro, tanto en una como en otra dirección. En Sayago, el regreso a su tierra del primer amor de la que va a desposarse se halla encabezado por una secuencia propia del romance de "El Quintado", mezcla tampoco disonante.

Más curioso es el desarrollo del romance en la tradición catalana, donde el "navegante", al salir de la galera e informarse de la próximidad de la boda de su desposada, va a rondarla y su canción da pie a que la fábula continúe con el característico desarrollo del romance de tema mítico "El conde Niño" o "Amor más poderoso que la muerte": el nuevo marido, que confunde la canción con el canto de la sirena, desengañado, da muerte sucesivamente a los dos enamorados, quienes sólo lograrán unirse, más allá de la vida, transformados sucesivamente en plantas y en aves.

31
EL CONDE DIRLOS

Estábase el conde Dirlos
en su palacio real,
deleitándose en vestir,
deleitándose en calzar,
deleitándose en las armas
con que había de pelear;
cartas le vinieron, cartas,
cartas de grande pesar,
que está rodeado de Moros
castillo de Montalbán.
La mujer deja muy chica,
no cesaba de llorar:
—¡Ayer nos casamos, conde,
y hoy ya nos quieres dejar!
Ya se sale el conde Dirlos,
ya se sale, ya se va,
tras él salió la condesa
una legua y más de andar,
palabras iba diciendo
que al conde hacen llorar:
—¿Oh qué años, oh qué tiempos,
conde, os tengo que aguardar?
—¡Calla, calla, la condesa,
no muestres tanto pesar,
si a los siete años no vuelvo
o a los ocho a más tardar,
si a los ocho no viniere,
a los nueve vos casáis.—
Siete años estuvo el conde,
siete años estuvo y más,
ganara siete castillos,
a puertas de una ciudad.
Se cumplieron los siete años,
ya la tratan de casar.
Una noche el conde Dirlos
allá lo vino a soñar.
—¡Alto, alto, caballeros,
aquí no es tiempo de estar:
niños dejamos en cuna,
hombres vamos a encontrar,
quien tiene mujer bonita,
otro se la gozará!—
Alza velas el navío,
se vuelven a su ciudad.

Cuando llegara a sus tierras,
¿qué había de encontrar?
Ha encontrado las sus vacas
demudada la señal.
Preguntó por el pastor
y le respondió el zagal.
—¿De quién es este ganado,
con ese hierro y señal?
—Solía ser del conde Dirlos,
¡Dios le quiera perdonar!,
ahora es del conde Alarcos,
¡no se lo deje gozar!
Cuando era del conde Dirlos
vestía seda torzal,
ahora con el conde Alarcos
ando de roto sayal.
—Deténgase, el pastorcillo,
más le quiero preguntar:
¿dónde está aquel toro blanco
que entre ellas solía estar?
—El toro blanco vendieron,
la mañana de San Juan,
por él le dieron cien doblas
para las galas comprar.
—Di si ha dormido con ella
o la trae a su mandar.
—Ayer corrieron los toros
hoy les cocieron el pan;
ahora será la hora
que velándolos están.—
Metió la mano en el bolso,
una onza de oro le da;
rienda le dio a su caballo
todo lo que puede andar.
Cuando llegó a la iglesia,
ató el caballo a un rosal;
tomó del agua bendita
y al coro se fue a sentar.
La condesa, que lo vio,
a él se vino a abrazar:
—Éste, éste es mi marido
y no el que me quieren dar.—
Conde Alarcos, que lo oyó,
la fuera a abofetear.
—¡Alto, alto, conde Alarcos,
no haya tanta libertad,
tiempo que estuve con ella,
nunca le hice otro tal!
Hemos de salir al campo,

por ver quién la ha de llevar.—
La sacó de entre la gente,
como al pollo el gavilán.
Unos dicen: “Maten, maten”;
otros: “Dejadla llevar”.
Todos dicen: “Conde Dirlos
que es su esposo principal”.

A fines del siglo XV, hubo una “escuela” de cantores profesionales públicos que compusieron larguísimos romances juglarescos situando la acción de ellos en la afamada corte de Carlomagno. Para algunos de sus temas, echaron mano de tradiciones “carolingias” conexionadas con la literatura novelesca descendiente de la épica tardía francesa; pero, en otros casos, adaptaron a ese ambiente fábulas que nada tenían que ver con los personajes que hacían actuar en ellas. Es éste el caso del romance de “El conde d’Irlos” o “Dirlos”, con sus 1.366 octosílabos, en el que se “infla el perro” de un relato folklórico de tema odiseico hasta extremos increibles. Baste decir que la narración de la partida del conde a la guerra (con los dos motivos del pesar de la separación del conde y la condesa y el plazo de la ausencia, que en el texto aquí editado ocupan 18 octosílabos) se dilata hasta ocupar 266 octosílabos. No obstante, fue a partir de este texto juglaresco, impreso en pliegos sueltos desde comienzos del siglo XVI y reproducido encabezando el primer Cancionero de Romances, el impreso por Martín Nucio en Amberes, sin año (1548), como el romance se convirtió en texto de transmisión oral, adaptándose progresivamente al lenguaje poético tradicional, y se difundió por muy diversas comarcas, llegando a formar parte del Romancero del siglo XX.

Entre los sefardíes de Oriente (Salónica, Lárissa, Sofia, Rosiori, Sarajevo, Belgrado, Adrianópolis, Estambul, Tekirdadg, Çanakkale, Anatolia, Esmirna, Rodas, Jerusalén, Beirut) y de Occidente (Tetuán, Tánger, Alcazarquivir, Larache) adquirió vida tradicional independiente la escena inicial, la de la partida, con omisión del resto, siguiendo el gusto, tan extendido en el siglo XVI, por los finales abruptos, inconclusos, frente a la estructura del romance-cuento:

b)

Cartas le vinieron, cartas,
del rey su tío carnal,
que se le armaron guerras,
que le vaya a ayudar.
—¿De qué lloráis, blanca niña,
mi alma, de qué lloráis?
—Lloro por vos, caballero,
que os vais y me dejáis.
Me dejáis niña y muchacha,
chica y de poca edad;
tres hijicos tuyos tengo,
lloran y demandan pan.—
—Aquí tenéis cien ducados,
para empezar a gastar.
—¿Para qué me basta esto?,
para vino y para pan.

—Campos y viñas os dejo,
que vendáis y que comáis;
y, si esto no os basta,
empeñad media ciudad,
o vended mi nave armada
sin meterla por la mar.
—Ya que os vais, caballero,
decidme ¿cuándo tornáis?
—Si a los siete años no vengo,
a los ocho, os casáis;
tomaréis un mancebico
que sea mi parigual,
le daréis los mis vestidos
sin sudar y sin manchar;
¡quien a vos tome, señora,
mujer toma y capital!—
Ya se parte el caballero,
ya se parte, ya se va.

Pero, por otra parte, los sefardíes de Marruecos (al menos en Tánger) recordaron también el tema completo, en forma similar a la documentada en el Norte de España (en la montaña leonesa y en Cantabria), y en la Sierra de Béjar, donde, en 1946, 1948 y 1949, tuve ya ocasión de recoger, en Ribota (Sajambre), en Uznayo (Polaciones) y en Garganta de Béjar (Cáceres), algunas de las pocas versiones publicadas del romance tradicional de "El conde Dirlos". También se halla en El Bollo, en la Sanabria gallega, en Tras-os-montes y en Algarve. Dado que el viejo romance de "El conde Dirlos" no proporcionaba un desenlace adecuado para una narración no juglaresca, la tradición echó mano, en la Península, a recursos varios, acudiendo a menudo al tema análogo de "La vuelta del navegante". Sólo en Tánger optó por un final abrupto, reducido al verso:

Embarcóse el conde Niño ('Dirlos')
y se volvió a desterrar.

Alza velas el navío,
se vuelven a sus ciudades,

al comprobar el conde, cuando retorna a su tierra, que su castillo o su ganado, que halla cambiados de señal, han pasado a ser propiedad de otro conde, a quien "Dios le quiera hacer mal".

El romance tradicional surgido del juglaresco conservaba, en un pasado no muy lejano, más motivos y expresiones dependientes del texto compuesto por un profesional del canto público que las documentadas en las muy escasas versiones de "El conde Dirlos" oídas por recolectores del romancero oral en el siglo XX. Nos lo evidencia el hecho de que algunas reminiscencias del texto juglaresco se hallen en versiones del romance de "La condesita", del cual nos son conocidas cientos de versiones, ya que este romance (como a propósito de él dije) fue creado a partir de "El conde Dirlos" tradicionalizado, mediante la inversión de los papeles del conde y la condesa (esto es, haciendo que sea la condesa quien llega a tiempo para interrumpir la nueva boda del conde en tierras lejanas). Baste aquí citar como

muestra la presencia en unas cuantas versiones de “La condesita” del motivo expresado en los octosílabos 71-72 y 101-106 del romance juglaresco:

—Mas, si vos queredes, conde,
yo con vos quería andare…
—Bien es verdad, la condesa,
que comigo vos queria levare,
mas yo voy para batallas
y no cierto para holgare;
cavallero que va en armas
de muger no deve cuurare,
porque, con el bien que os quiero,
la honra havría de olvidare.

En 1947, hallé ese motivo en varias versiones de “La condesita” oídas en Villatoro (Ávila) y lo he podido documentar asimismo en otras de San Ciprián de Sanabria, Uña de Quintana (Zamora), Villasimpliz y Porquero (León). En esas varias versiones se dice, más o menos, así:

—Contigo me voy, buen conde,
contigo me has de llevar.
—Eso sí que no, condesa,
eso me has de perdonar,
que hombres que van a la guerra
con mujer no han de tratar,
que se nos quitan las fuerzas,
las ganas de pelear.

32
PENITENCIA DE RODRIGO

Don Rodrigo estaba malo,
cama de rosas tenía,
la Muerte a su cabecera
haciéndole compañía.
—Por Dios te pido, la Muerte,
año y medio más de vida.
—Sólo te dejo, Rodrigo,
hora y media no cumplida.—
Por el Val de las Estacas
va Rodrigo en aquel día,
relumbrando van sus armas
como el sol de mediodía.
Bajó unas vegas abajo,
subió unas sierras arriba,
donde cae la nieve a copos
y el agua menuda y fría,
donde canta la culebra,
la sierpe le respondía,
y se encontró a un ermitaño
que vida santa allí hacía.
—Por Dios te pido, ermitaño,
por Dios y Santa María,
que me digas la verdad
y me niegues la mentira:
el que duerme con mujeres
si tiene el alma perdida.
—El alma perdida, no,
no siendo hermana o prima.
—Ésa fue la mi desgracia,
ésa fue la mi desdicha,
que dormí con una hermana
y una prima que tenía.
Confiésame, el ermitaño,
por Dios y Santa María.
—Confesado ya estás, hijo,
yo absolverte no podía;
el que duerme con hermana
se condena en la otra vida.—
Estando en estas razones,
una voz del cielo oía:
—Absuélvelo, confesor,
absuélvelo, por tu vida,
y dale de penitencia
conforme lo merecía.—

Lo metiera en una tumba
con una culebra viva,
de siete varas de largo,
siete de cola tendida;
la culebra era muy brava,
siete cabezas tenía.
El bueno del ermitaño
tres veces iba allí al día:
una iba a la mañana,
otra iba al mediodía,
otra iba por la tarde
cuando oscurecer quería.
—¿Cómo te va, penitente,
con tu mala compañía?
—La compañía era buena,
mejor que yo merecía.—
—¿Cómo te va, penitente,
penitente aventajado?
—Vame bien, que la culebra
a comerme ha comenzado,
ha comenzado a comerme
por donde más he pecado.
Ya me llega al corazón,
que era lo que más sentía,
si me quieres ver morir,
trae una luz encendida.—
Campanas de siete torres
de par en par se tañían.
¡Dichoso del penitente
que para el cielo camina!

La penitencia del rey don Rodrigo, encerrado con una culebra en su fosa, es un tema tardíamente incorporado a la leyenda hispano-arábiga de "El conde don Julián y la invasión musulmana de España".

Esta leyenda, inicialmente documentada en autores que escriben en árabe y piensan dentro de la tradición árabe, llegó a la literatura cristiana por influjo de la historiografía de al-Andalus sobre la historiografía del Norte de la Península, primero escrita en latín y luego en lengua romance. Pero, una vez arraigada en ella, a los componentes procedentes de la cultura árabe, se fueron incorporando otros de origen cristiano. A mediados del siglo XIII, cuando el erudito arzobispo de Toledo don Rodrigo Ximénez de Rada compuso su historia *De rebus Hispaniae*, su narración del fin del reino godo heredaba ya una compleja y vistosa suma de "motivos" legendarios que habían ido agregándose al tema y entrecruzándose a lo largo de sus muchos siglos de vida historiográfica en árabe y en latín. Sin embargo, la conversión de la leyenda en una novela de amplio desarrollo sólo vino a tener lugar como resultado de una nueva utilización de un texto árabe (el viejo "Ajbar muluk al-Andalus" de Ahmad ibn Muhammad al-Razi, escrito en el siglo X) por la historiografía portuguesa de comienzos del siglo XIV en la llamada *Crónica do mouro Rasis*, y, a partir de esta obra, en la, también portuguesa, *Crónica geral de*

Espanha de 1344 y en la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral, fechable en 1443. En esta última obra y en otros textos historiográficos independientes de ella que se escalonan entre 1390 y el último tercio del siglo XV, es donde, tras un cierto tiempo de vida latente, hace su aparición el sub-tema de la penitencia del rey Rodrigo.

Al éxito de la crónica novelesca de Corral, muy difundida en manuscritos y por la imprenta del siglo XV, se deben los más de los romances referentes al rey Rodrigo del Romancero viejo. En ellos son patentes los elementos narrativos basados en la lectura de la *Crónica sarracina*.

Entre los textos publicados por la imprenta en el siglo XVI, que versifican episodios o escenas narrados por Corral, se halla un largo romance de 116 octosílabos, incluido en diversos Pliegos sueltos y Romancerillos, referente a la suerte del rey Rodrigo después de haber perdido España. Aunque simplifica la serie de episodios ideada por el cronista, abundan en el romance los recuerdos directos y coincidencias de detalle que vinculan su narración a la de la novela histórica de 1443.

El romance tradicional del siglo XX desechó de la larga narración juglaresca, que nos conserva la imprenta del siglo XVI, su episodio inicial, referente a un primer encuentro del rey con un pastor, y se centró en el de mayor dramatismo. Su dependencia textual respecto al texto juglaresco es indiscutible y el proceso de adaptación a una estructura y a un lenguaje poético propios del romancero de tradición oral es similar al de tantos otros romances con antecesores letrados; pero es curioso observar que en las versiones de la tradición oral moderna se detectan varios y muy precisos recuerdos de la narrativa de Corral que el romance juglaresco impreso en el siglo XVI no recogía (la culebra tiene varias cabezas; el sufrido penitente declara al ermitaño que le va “bien, gracias a Dios, y mejor que él merecía”; la culebra, “pasado medio día, …le llegó a las telas del coraçón, e dio luego su espíritu”; “en aquella ora que el espíritu dio, todas las campanas del lugar fueron movidas por sí mesmas”). ¿Hubo un texto previo al del romance juglaresco al cual remonte la tradición oral? o ¿siguió actuando la lectura de la Crónica sarracina como fuente de innovaciones en el curso de la vida tradicional del romance? Está claro que, sólo una vez perdida la memoria histórica sobre el pecado del Rodrigo a quien el ermitaño impone, por mandato divino, la bárbara penitencia, pudieron producirse innovaciones como la de justificar esa penitencia con el “crimen” del incesto confesado por el Rodrigo indeterminado que teme condenarse en la otra vida, esencial en el romance tradicional moderno Pero, por otra parte, sabemos que, en tiempos de Cervantes, dueñas como la Rodríguez y escuderos como Sancho sabían ya el romance con variantes surgidas por tradición oral ajenas al viejo texto impreso; y que en una de esas versiones constaban los versos:

> Ya me comen, ya me comen
> por do más pecado avía,

variante en que se resume, con brevedad tradicional, lo narrado en el romance juglaresco diciendo:

Dios es en la ayuda mía
—respondió el rey don Rodrigo—
la culebra me comía,
cómeme ya por las parte
que todo lo merecía,
por dónde fue el principio
de la mí muy gran desdicha,

que (con cambio de asonante) aún pervivía en el Romancero del siglo XX, según recoge la versión aquí publicada:

ha comenzado a comerme
por donde más he pecado,

diciseisílabo basado en una versión oída en Las Médulas (en El Bierzo) por Víctor Said Armesto, en setiembre de 1905, a las labradoras Celestina y Ana María Ramos (de 78 y 35 años). El proceso de incorporación de la narración romancística letrada, inspirada en la crónica novelesca, a la poética del Romancero oral tuvo, por tanto, muy diversas etapas.

La descontextualización histórica de la penitencia, según el testimonio cervantino, no se había producido entre los cantores populares del romance en 1615. No ignoraban que el penitente era el rey que atrajo sobre su pueblo la ira divina, materializada en las huestes sarracenas vencedoras de los cristianos en Guadalete. En la tradición oral del siglo XX el tema pervive en el Noroeste de la Península (en Tras-os-montes, Sanabria, El Bollo, El Bierzo, Lugo, Asturias y la montaña leonesa) y en Chile, pero ya nadie relaciona al penitente con tamaño pecado, y nadie tiene noticia de que el Rodrigo encerrado con la culebra hubiera sido rey, a excepción de una solitaria versión de Vinhais, en Tras-os-montes. Como consecuencia de ello, la confesión con el ermitaño, heredada del romance letrado, necesitó una visualización escénica que los transmisores del romance supieron desarrollar, recurriendo a motivos y materiales descriptivos, de procedencia muy dispar, que les proporcionaba la poética tradicional. En mi versión, se hacen presentes varios de ellos, en que el erudito puede reconocer la influencia generativa de otros romances, pero que, en la tradición oral de “La penitencia de Rodrigo”, funcionan como tropos. Gracias a ellos, el viejo tema de la penitencia con la culebra es un poema, no una reliquia.

33
ENAMORADA DE UN MUERTO

En las huertas de mi padre
herido me le he hallado.
Cosíle las sus heridas
con la aguja del bordado,
y atéselas, bien atadas,
con tocar de mi tocado.
Tres años lo tuve muerto
en mi cámara encerrado.
Cada vez que le iba a ver
parecía vivo y sano;
lavaba su blanco rostro
con rosas y vino blanco,
le mudaba la camisa
todos los viernes del año.
Van días y vienen días,
la carne se iba dañando.
Un día, por mi desgracia,
se le descoyuntó un brazo.
—¿A quién contaré mi mal?,
¿a quién iré yo a contarlo?
Si se lo digo a mi madre,
es mujer y lo dirá;
si se lo digo a mi padre,
luego me manda matar;
¿si un tío, que tengo monje,
me lo quisiera enterrar?
Se lo diré a mi tío,
que sabe de bien y mal.—
—Tío mío, tío mío,
un favor vengo a buscar:
tengo mis amores muertos,
¿si me los quiere enterrar?
—Yo te los enterraré;
tus ojos no han de llorar.

La narración en primera persona, la poética indeterminación de la identidad de ese "le" con el cual se presenta al muerto, que nunca llega a saberse si hace referencia a un hombre previamente conocido por la "enamorada" o si meramente convierte a un desconocido mortalmente herido en el destinatario del amor de la doncella, el cambio de asonante al pasar del monólogo narrativo a las palabras dirigidas al tío, son recursos poéticos, todos ellos, magníficamente gobernados, que inscriben al romance en la mejor tradición de los romances escena, de que tanto gustaron los ambientes cortesanos que, en el tránsito del siglo XV al XVI, sacaron a la luz el romancero oral venido de la Edad Media. Y, sin embargo, no hay la menor noticia del romance en los Siglos de Oro.

En el Romancero del siglo XX, que nos lo ha salvado del olvido, es, desde luego, un romance marginado. Sólo nos es conocida una versión de la tradición judeo-española. Fue recogida, hacia 1904, por José Benoliel, en Tánger. Pero nos basta, pues es espléndida. A ella se debe todo lo mejor de la aquí publicada. La tradición catalana lo conserva, en cambio, bien: figura ya en todas las colecciones impresas en el siglo XIX, y cuando, en 1970, por primera vez lo estudié, pude manejar y comentar otras 27 versiones, procedentes de las más varias regiones del Principado y de Mallorca. En Aragón, también ha subsistido, pero no como romance autónomo, sino interpolado en el de "El conde Niño" (o "Amor más poderoso que la muerte"); esa misma simbiosis se documenta también en Canarias. Que, en un tiempo pasado, el romance tuvo difusión en la tradición peninsular castellana nos lo asegura un romance "a lo divino", recogido en Aliseda y Torrejoncillo (Cáceres), en que se adapta un pasaje de la "Enamorada de un muerto" para combinarlo con versos que contrahacen los de otro romance viejo: el del "Entierro de Fernand Arias". Mediante la asociación de los dos temas que convergieron en un solo romance en Aragón y en Canarias, surgió una historia trágica, de argumento completo, recargada de sucesos, que no puede considerarse falta de unidad argumental, ni dramáticamente mal construida, según puede verse en la versión con que a continuación ejemplifico el resultado:

b)

-Melisenda, si durmieres,
si durmieres, despertad,
oirías a la sirena
cómo cantaba en el mar.
-No es la sirenita, madre,
que no tiene tal cantar;
es un rico mancebito
que a mí me viene a rondar.
-Si eso supiera yo, hija,
le mandaría matar.-
-¡Escúchame, dama hermosa,
si me quieres escuchar,
veinticinco heridas tengo,
la que menos es mortal,
y otras tantas mi caballo,
desde la cincha al petral!-
Ya baja la dama hermosa
con su aguja de bordar,
ya baja la dama hermosa,
tendido lo vino a hallar.
Estándoselas cosiendo,
se le fuera a desmayar;
lo cogiera entre los brazos,
lo llevó bajo un rosal.
Allí lo viste y lo calza
como si hubiese de andar;
le lavaba la boquita
con agua linda de azahar,

para que no oliese a muerto
cuando lo fuera a besar.
Un día grande de fiesta,
día de San Sebastián,
mudándolo de camisa,
se quiso descoyuntar.
-¡Ay, desgraciada de mí,
qué vida voy a llevar!
Si se lo digo a mi madre,
es cosa que lo dirá;
si se lo digo a mi padre,
luego me manda matar.
Se lo diré a mi tío,
dentro del Pilar está.
-Tío mío, tío mío,
secretos os vengo a dar:
los amores se me han muerto,
llevádmelos a enterrar.-
Al bajar de la escalera,
un abrazo le fue a dar:
-Id con Dios, los mis amores,
pronto os iré a visitar.-
A los tres y no cumplidos,
la infantita muerta está.
A él lo entierran en la iglesia,
a ella en gradas del altar.
De ella nació una azucena,
de él un rico naranjal.
La reina, llena de envidia,
luego lo mandó cortar;
como el tronco era verde,
siempre volvió a rebrotar.

El romance de la "Enamorada de un muerto" tiene, por otra parte, el interés de haber sido fuente de una balada post-medieval en éuskara: "Goizian goizik". Esta balada "histórica" narra la muerte de Pierre d'Irigaray, en Soule, el 8 de julio de 1633, en el día mismo de sus esponsales con Gabrielle de Lohitéguy; pero la tercera estrofa de la canción da al caso un giro novelesco y la cuarta lo transforma en legendario, al tomar claramente como modelo el romance castellano:

Zazpi urthez atxiki nuen senharra hillik khanberan,
egunaz arrosapian eta gauaz bi besoen artean.
Zidroin urez garbitzen nuen astean egun batean,
astean egun batean eta ortzirale-goizean.

Siete años tuve a mi marido muerto en la cámara,
de día bajo un rosal, de noche entre mis brazos.
Con agua de limón le lavaba una vez por semana,
una vez por semana, los viernes por la mañana.

34
LA GUARDA CUIDADOSA

Tan alta estaba la luna
como el sol al mediodía,
cuando el conde don Leonardo
salió de su celda un día,
a buscar un casamiento
para tierras de Castilla.
Mirándole está la infanta,
desde su sala garrida:
—¡Qué buen cuerpo tenéis, conde,
merecéis tener amiga!
—Siete tengo, mi señora,
vos seréis la más querida.
—No te puedo servir, conde,
que cinco guardas tenía.
La primera guarda era
un viejo, que no dormía;
la segunda una campana,
una campana garrida,
como oye alguna ocasión,
de milagro retañía;
la tercera una leona,
una leona parida,
una leona que duerme
debajo la cama mía;
la cuarta un río de sangre
¡Quién por ti lo pasaría!,
y la quinta guarda era
dos brazos que yo tenía.
¿Cómo yo haré, el buen conde?,
¿por dónde te gozaría?
—Ese viejo, que no duerme,
con vino lo adormecía;
lo que era la campana,
al suelo la bajaría;
lo que era la leona,
de carne la hartaría;
lo que es el río de sangre,
a nado lo pasaría,
y lo que eran vuestros brazos,
yo entre ellos dormiría.

Aparte de un conjunto de versiones judeo-españolas del Norte de África, el tema de la doncella guardada, a la que sólo podrá acceder un hombre capaz de vencer los múltiples impedimentos con que se ha tratado de mantenerla en su virginidad, no es de fácil hallazgo en otras ramas de la tradición pan-hispánica. Sin embargo, tuve la fortuna de descubrirlo, en compañía de Álvaro Galmés, en 1948, en la aldea

lebaniega de Valdeprado. Plácida, con sus 80 años, se golpeaba ante nosotros la cabeza con las manos y se quejaba amargamente *"'to tocha, 'to tocha"*, intentando atraer en ella el recuerdo del texto tiempo atrás aprendido; pero su memoria se enganchaba continuadamente en un dieciseisílabo, que se le hacía una y otra vez presente, en que la doncella instaba al caballero a iniciar su empresa:

—¡Sal ahora, don Leonardo,
sal ahora, por tu vida!

Según su versión, el tema empalmaba con otro, originalmente distinto, propio del romance "Canta, moro, canta, moro".

Cuando, en 1957, saqué del olvido el romance de "La guarda cuidadosa", sólo se había publicado una versión de la tradición portuguesa, procedente de la isla de San Jorge en las Azores, en que el diálogo entre la doncella bajo cinco guardas y el héroe carece, no sólo de desenlace, sino de introducción ambientadora.

35
LA CANCIÓN DEL HUÉRFANO

—Hijo, cuando te parí,
triste, no dormía, no;
con lágrimas de mis ojos
te lavé ese día yo.
Tu padre estaba a la muerte,
a mí te me encomendó:
que te diese buen enseño
y entregase a buen señor.
Yo te puse con el rey
no hallando otro mejor,
¡y tú, como un mal hijo,
me hiciste la traición
de dormir con la infanta
la hija de tu señor!
Todos en la Corte dicen
que para ti no hay perdón.—
Caballeros le visitan
y gente de gran valor;
también le va a ver su madre
encerrado en la prisión:
—Así vivas, el mi hijo,
cántame una canción.
—¡Oh, qué madre tan cruel,
tan dura de corazón:
el hijo tiene a la muerte
y le pide una canción!
—Toma la vihuela en mano
y cántame la canción:
la que cantaba tu padre
la noche de la Ascensión;
canta, hijo mío, canta,
te daré mi bendición.—
Tomó vihuela en su mano,
la ha templado a su tenor.
Cuando la hubo templado,
ha cantado la canción.
Aves que van por el aire
no podían volar, no;
niños que estaban en cuna
se dormían de dulzor.
El buen rey, que lo escuchaba
desde un alto mirador:
—¿Si ángel es de los cielos
o sirena de la mar?
—Ni ángel es de los cielos

ni sirena de la mar,
mas el triste, sin ventura,
que enviastes a matar.
Merced te pido, señor,
dádmelo para casar.
—Tómalo, hija, por marido,
Dios te lo deje gozar.

De este romance sólo se publicó en el siglo XVI un texto que cercena, en la historia del huérfano, el motivo de la canción que, a petición de la madre, canta cuando espera la muerte y que le ha de traer el perdón de la traición cometida. El editor de la Silva de varios romances de Zaragoza, Esteban G. de Nájera, que en 1551 lo incluyó en su "Tercera parte", retocó malamente la historia, imbuido del espíritu monárquico del siglo XVI, y prefirió imitar el desarrollo del conocidísimo romance de "Conde Claros, preso", seducido por la hermandad temática entre uno y otro. Pero la tradición oral de los siglos XIX y XX nos hace saber que la "fábula" primigenia es la de la versión aquí publicada.

Del romance de "La canción del huérfano" la tradición moderna conserva, para la mayor parte de su argumento, el recuerdo de su expresión verbal tanto en español, como en portugués, como en catalán, aunque, como tema, sólo perviva propiamente en escasas versiones. Curiosamente, en las diversas ramas del romancero tradicional, pasajes en todo análogos se hallan refundidos echando mano de asonantes diversos.

Las comunidades judeo-españolas de Oriente (de Sarajevo, Lárissa, Salónica, Brussa, Estambul, Damasco), consideradas en conjunto (pues muchas de las versiones allí recogidas son fragmentarias), nos dan a conocer un texto del romance centrado en la escena de la visita de la madre al condenado a muerte, la insólita petición de que cante la canción paterna y el resultado de ese canto; pero, en vez del comienzo de mi versión, se utiliza la introducción de otro romance, con un muy distinto desenlace, que las comunidades judeo-españolas de Marruecos conservan completo: "Bodas de sangre".

El tema de la canción maravillosa a la hora de la muerte con un encabezamiento propio ha pervivido en la tradición catalana. Cuando lo estudié por vez primera en 1947, reconocí su estructura primitiva gracias a cinco versiones conservadoras de Gerona y Lérida (ya que las otras catorce que en catalán alcancé a conocer reducían ya la historia a la escena de la canción).

La misma historia se hallaba en una versión, oída en el siglo XIX en Ponta do Sol, Madeira, naturalmente en portugués. Pero, por lo común, en la tradición portuguesa isleña, el tema del hijo criado en la Corte que duerme con la infanta ha tendido a confluir con el del hijo criado en la Corte acusado de dormir con la reina, cuyo desenlace primitivo era, lógicamente, trágico ("Bodas de sangre"). El entrelazamiento de las dos historias ya hemos visto que se da también en la tradición de los sefardíes de Oriente, obviamente a causa de la similitud temática de sus comienzos. La mixtura de motivos procedentes de uno y otro romance tiene formas varias (algunas poco consecuentes) en diversas versiones de las islas atlánticas, tanto de Madeira como de las Açores, alternando incluso los desenlaces felices con los sangrientos.

Otra utilización del comienzo de la historia del huérfano criado con el rey que comete la traición de dormir con la infanta ocurre en un texto del siglo XIX de la "Princesa peregrina" procedente de Tavira (Algarve), romance al cual sirve de introducción.

El recuerdo de pasajes y versos típicos del episodio más característico de "La canción del huérfano" (el desechado por la versión impresa en 1551) se da, por otra parte, en romances de mejor fortuna en que son también los amores con una infanta los que han puesto en peligro al preso que salva la vida gracias a la canción maravillosa. En una versión de "Conde Claros preso" recogida en Adeganha (Tras-os-montes) en el siglo XIX, es la madre del conde, sentenciado a muerte por dormir con la infanta, quien consigue el perdón regio para su hijo, gracias a que tañe la vihuela cuando éste espera ya la muerte. Pero es otro argumento análogo el que con mayor frecuencia ha absorbido el motivo central de "La canción del huérfano": el de "Gerineldo y la infanta". En muy diversas comarcas, el paje consigue el perdón, estando ya en prisión, gracias al canto de la maravillosa canción. Ello ocurre en una versión catalana de Gratallops (Tarragona), en otra de Duruelo de la Sierra (Soria) y en otra de la isla de San Jorge (Azores) y, asimismo, en versiones del siglo XIX, al parecer procedentes de Ribatejo, en Portugal. Estas, que sólo conocemos a través de dos textos "facticios" elaborados por el descubridor del Romancero portugués de tradición oral, Almeida Garrett, son las de mayor interés para nuestro romance, pues en ellas se conservaba, interpolada en el tema de "Gerineldo", la historia completa del huérfano criado en la Corte, en todo análoga a la de las versiones catalanas, y no sólo la escena del canto maravilloso.

Nuestro romance antológico consagra, por tanto, un poema que la tradición romancística del siglo XX tendía a olvidar, confundido en el universo temático del Romancero.

36
FLÉRIDA Y DON DUARDOS

Salir quiere el mes de abril,
de mayo antes un día,
cuando las rosas y flores
muestran más su alegría;
la luna iba tan alta
como el sol al mediodía,
cuando la señora infanta
Flérida se despedía:
—Adiós, rosas y claveles,
los que en mi huerta tenía,
adiós, mis ricos vergeles,
donde yo me divertía;
adiós, las fuentes de oro,
donde yo beber solía,
adiós, adiós, aguas claras,
adiós, adiós, aguas frías.
Adiós, mis ricas doncellas,
las que conmigo dormían,
si el rey mi padre os pregunta,
el que a mí mucho quería,
decidle que Amor me lleva,
la culpa que no era mía,
porque el Amor y la Muerte
nadie los pone a porfía:
tanto porfió el Amor,
que a mí rendida tenía.—
Con ciento de sus doncellas
a la mar se bajaría;
veinticinco embarcaciones
vienen a buscar la niña,
las antenas son de oro,
los remos de plata fina.
Al son de los dulces remos,
la niña se adormecía;
con el ruïdo del agua,
la niña recordaría:
—¡Ay, válgame Dios del cielo,
qué grande desdicha mía,
yo no sé si voy ganada,
yo no sé si voy perdida,
que no sé adónde me llevan,
ni menos dónde yo iba!
¿Si me llevan para Francia
o para el Andalucía,
o para la Inglaterra,

donde yo pertenecía?
¡Venid acá, escribanos,
dadme acá esa escribanía;
escribiré y notaré
aquesta desdicha mía!—
Oídolo había don Duardos,
que junto a ella estaría:
—No lloréis vos, la mi alma,
no lloréis vos, la mi vida,
ganada vais, mi señora,
ganada, que no perdida:
Para Francia vais, señora,
a Francia, la bien guarnida.
Si ricas casas dejasteis,
ricas casas hallarías,
las paredes son de oro,
labradas en plata fina,
los techos alfarjezados,
labrados a maravilla,
los cerrojos de las puertas
de aljófar y piedras finas;
si padre y madre dejasteis,
suegro y suegra hallarías,
hallaréis lindas doncellas
para vuestra compañía.—
En mitad de aquellos mares,
los dolores le venían;
en haldas de don Duardos
un niño parido había.

Entre los libros de caballerías españoles que a comienzos del siglo XVI se leían por todos tanto en Portugal como en España, el *Libro segundo de Palmerín* o *Primaleón* de Francisco Vázquez de Ciudad Rodrigo (1512) tuvo la fortuna de seducir a Gil Vicente con su historia de los amores de don Duardos, uno de los tres héroes del complicado relato novelesco. El genial poeta y dramaturgo portugués, que había venido componiendo para la reina doña Leonor, la viuda de Juan II de Portugal, "comedias, farças y moralidades" las cuales, "en caso de amores", se referían a "figuras baxas", decidió ofrecer al joven rey Juan III, por los años de 1522 a 1525, una "Tragicomedia", poniendo "más velas a mi pobre fusta" (como él dice): el *Auto de don Duardos,* escrito en español, pues era entonces la lengua cortesana en Portugal.

Su éxito fue extraordinario a un lado y otro de la raya fronteriza entre los dos reinos, aunque los inquisidores de uno y otro, imbuidos del espíritu del Concilio de Trento, metieran repetidamente la pluma censora en el texto vicentino, obligando a retirar y retocar ediciones. La "Tragicomedia" (de final feliz) se concluía con un romance, que, con independencia de la pieza dramática, tuvo impresiones en pliegos sueltos y cancioneros españoles.

El romance se tradicionalizó y, ya a comienzos del siglo XVII, Luis Vélez de Guevara lo dramatizó, en su comedia *El príncipe viñador,* tomando el texto de una

versión llegada a sus oídos, no por descendencia escrita. El Romancero oral del siglo XX lo heredó en versiones cantadas, preciosas (algunas de ellas) no sólo en su texto sino en su música (como la que anotó Manuel Manrique de Lara en 1915, oída a la cantora sefardí Majní Bensimrá de Tetuán). La composición original del poeta portugués tenía ya una indudable calidad, dentro de una tradición poética cancioneril, trovadoresca; pero el poema fruto de la tradición oral es de tales quilates que el vicentino empalidece a su lado.

El recuerdo del poema de la "Tragicomedia" es propio de tres áreas de la tradición oral moderna: la judeo-española del Norte de África, Asturias y el Portugal del Norte e isleño. Aunque, en todo el comienzo del romance, los aciertos poéticos se dan en las tres ramas de la tradición, la sefardí excede, en este caso, en perfección poética a las otras dos y es la única que desarrolla el atribulado viaje marítimo manteniendo el espíritu caballeresco.

Resulta paradójico que el poema escrito en español en el Portugal del siglo XVI se haya venido a cantar en portugués en el siglo XX llegado por vía oral desde España. En Asturias, la narración pega un súbito quiebro, ya que, ante la duda de la infanta respecto a su destino, "Belardo" le contesta:

—No te llevo por esposa
que esposa yo la tenía,
de siete amigas que tengo,
serás tú la más querida.
Llévote a comer el pan
de lo que el galgo comía,
para que tomes estado
donde el caballo dormía,

y el tema caballeresco viene a quedar absorbido por el de una mujer seducida por un "moro" a quien la Virgen salva finalmente.

37
EL DESDEÑO DEL AMOR

¡Largos son los montes, madre,
largos y malos de andar,
malhaya la cinta verde,
causa de mi pena y mal!
Me amara un caballero,
de aquí de mi lugar,
me amara un caballero
y yo no le supe amar.
Me demandó a mi madre,
palabras le fue a otorgar;
me demandó a mi padre,
respuesta no quiso dar.
Caballero, con gran saña,
lejas tierras fue a casar.
La doncella, con amores,
no podía sosegar;
se fuera de villa en villa
y de lugar en lugar.
Siete días con sus noches
ni durmió ni comió pan;
a la ochena, cuando vino,
se ha empezado a desmayar,
allí abajo, en una fuente,
se sentó a descansar.
Alzó ojos a lo lejos,
cuanto más los pudo alzar,
viera un palacio de oro,
la almenara de cristal,
dentro había una doncella,
en el mundo no hay su par.
Labrando estaba, labrando,
labrando en un cabezal:
tan pronto coge la aguja,
tan pronto coge el dedal,
tan pronto coge la seda,
tan pronto coge el torzal.
—Dios os guarde, la señora
y el pulido trabajar.
—¿Qué buscáis vos, la doncella,
n'este apartado lugar?
—Busco yo a un caballero
que de armas blancas va.
—Aquí mora el caballero,
en la sierra anda a cazar;
si lo queríais muy presto,

lo mandaré yo a buscar;
si no lo queríais tan presto,
asentaos a almorzar.—
Estas palabras diciendo,
caballero en el portal:
—¿Quién te trajo aquí, la niña,
de mi tierra natural?
—Celos son del caballero
los que me han hecho llegar.
Tus amores, caballero,
nunca los pude olvidar,
de día estando en la calle,
de noche en cama real.
—En un tiempo yo te quise,
tú no me supiste amar;
te pedí y te deseé,
no te me quisieron dar.
Ahora, pobre doncellita,
ya está otra en tu lugar:
tengo una mujer bonita,
¡Dios me la deje gozar!,
y dos niños como rosas,
chiquitos y por criar.
Yo te daré pan y carne,
dineros para gastar,
te pondré mulas y coche,
que vuelvas a tu lugar,
con un paje de los míos,
que te vaya a acompañar.
—Abrázame con tus brazos,
yo en ellos quiero finar.

Conozco versiones de éste romance que desarrollan el tema de forma similar a la del texto aquí publicado tanto de la tradición judeo- española oriental (de Estambul y de Beirut), como de todo el ámbito de la tradición portuguesa (peninsular, isleño y brasileño), como de la gallega, como de la asturiana, como de la canaria.

Pero, aunque éste núcleo temático, sin duda primitivo, resulta poéticamente autosuficiente, los transmisores del tema han reaccionado, desde tiempo atrás, frente a su mensaje, sea queriendo justificar en un principio que el pretendiente sea desdeñado, o dando otra razón para su partida, sea por empatizar con la doncella peregrina y considerar que los amores primeros no son de olvidar. A esa "crítica" de la narración se debe el que hayan recurrido a motivos y versos de otros varios romances, bien en los comienzos del nuestro o bien en su desenlace. La innovación de mayor éxito ha sido la de hacer morir adicionalmente al caballero y lograr el goce compartido del imposible amor en un mundo fantástico, mediante la transformación de ambos en plantas, aves o incluso templos (echando mano de versos procedentes de tradiciones varias del romance de "Amor más poderoso que la Muerte" o "Conde Niño", mejor o peor integrados en el tema presente)

El reverso de esta absorción de motivos y versos ajenos ocurre, por otra parte, en

la tradición judeo-española de Rodas y de Marruecos, donde sólo sobreviven algunos motivos sueltos procedentes de nuestro romance incorporados a otras "fábulas".

38
PARIDLO, INFANTA, PARIDLO

—Hora es, el caballero,
hora es de andar de aquí,
que me crece la barriga
y se me acorta el vestir.
Vergüenza he de mis doncellas,
las que me suelen servir;
vergüenza de padre y madre,
los que se miran en mí.
—Paridlo, infanta, paridlo,
como mi madre hizo a mí;
ni casa ni cama tengo
donde vengas a parir;
hijo soy de un cava-tierras,
cavando gana el vivir,
hijo de una lavandera,
que lava paños cuadril;
paridlo, infanta, paridlo,
como mi madre hizo a mi.
—¡Antes arrevientes, vientre,
que tal se diga de mí!,
¡Julïán, falso, traidor,
que entrastes en mi jardín,
cogistes la flor y el fruto
y me engañastes a mí!

En el Romancero del siglo XX, sólo se halla en las comunidades sefardíes de Oriente: en Bosnia. De Sarajevo (que entonces pertenecía al Imperio Austro-húngaro) es la versión que el Dr. Ángel Pulido (el gran defensor de los sefardíes) remitió a Ramón Menéndez Pidal en 1904 desde Viena, así como la del Gran Rabino Mauricio Levy y otras que Manuel Manrique de Lara anotó (con su música, en aquellas que se lo cantaron), cuando en 1911 recorrió todas las comunidades judeo-españolas de Oriente becado por la Junta para Ampliación de Estudios.

El remate que la tradición oral dio al romance (inspirado en el tema de la tragicomedia de Gil Vicente *Don Duardos,* donde el protagonista asume la personalidad de un "Julián" hortelano para poder ganarse el amor de Flérida), es un acierto indudable. En el siglo XVI, competían, en los textos publicados del romance (cuyo comienzo común era "Tiempo es el cavallero, / tiempo es de andar de aquí" o "... de yr de aquí"), tres tipos de final. El que cerraba el romance con las palabras del caballero:

—Parildo vos, mi señora,
que ansí hizo mi madre a mí,
hijo soy de un labrador,
que a cabar es mi bivir;

el que escoge como versos finales la maldición de la ex-doncella, que da prioridad a

su orgullo de clase:

¡antes sea rebentada
que de tal hombre parir!,

y el de tipo *Don Duardos,* que introduce la "moral" de un "final feliz" en atención a los prejuicios sociales, con la revelación por el caballero de su alta alcurnia:

—Non vos maldigáys, señora,
non vos maldigáys assí.
Hijo soy del Rey de Francia,
de la Reina otroquesí;
villas y castillos tengo
donde os pueda bien servir,

o, en forma similar:

...
mi madre es doña Beatriz;
cien castillos tengo en Francia,
señora, para os guarir,
cien donzellas me los guardan,
señora, para os servir.

El romance era, sin duda, cantado ya en el siglo XV, no sabemos con qué final. El *Cancionero musical de Palacio* nos conserva su vieja melodía y su comienzo, con la variante, más antigua:

—Tiempo es, ell escudero
tiempo es de andar d'aquí,
qu'el secreto se descubre,
ya no lo puedo encubrir,

propia de un tiempo en que los escuderos eran los jóvenes de clase caballeresca aún no armados caballeros (y no los criados de los caballeros, como después); esto es, eran los preciados amadores.

39
¿CÓMO NO CANTAS, LA BELLA?

Sentada estaba la niña
bajo un árbol de la menta,
agujica de oro en mano,
¡qué bien labraba la seda!
¡Ay, galana y bella,
ay, que sois tan bella!
labrando está una camisa
para el hijo de la reina,
labrándola está con oro,
pespuntándola con seda,
entre puntada y puntada,
un aljófar y una perla;
¡Ay galana y bella…
si hilo de oro le faltase,
de sus cabellos pusiera,
que sus cabellos y el oro
poca va la diferencia.
¡Ay galana y bella…
Por ahí pasara un galán,
que se enamorara de ella:
—¿Por qué no cantas, galana?,
por qué no cantas, la bella?
¡Ay, galana y bella…
—Ni canto, ni cantaré,
que mi amor está en la guerra;
preso le tiene aquel rey,
aquel rey de Inglaterra.
¡Ay, galana y bella…
Escribir quiero una carta,
de mi mano y de mi letra,
mandársela he a aquel rey,
a aquel rey de Inglaterra,
que me mande a mi marido
vivo, sano y sin cadenas.
¡Ay, galana y bella…
Y, si no me le mandare,
armar quiero una gran guerra:
galeones por los mares,
gente armada por la tierra,
y, si falta capitán,
yo iré a la delantera.
¡Ay, galana y bella…
Si no hubiera velas prontas,
mis ricas mangas pusiera,
y si me faltara lanza,

yo llevaré la mi rueca.
¡Ay, galana y bella…
En la nave donde vaya,
–poner quiero mi bandera,
blanca, verde y colorada,
de tres modos y maneras,
¡Ay, galana y bella…
para que diga la gente:
"¡Viva la mujer guerrera!,
por amor de su marido,
–puso rostro a la barrera!".
¡Ay, galana y bella,
ay, que sois tan bella!

El Romancero del siglo XX dio a conocer este tema gracias, sobre todo, a la tradición cantada judeo-española, tanto de Oriente (Sarajevo, Larissa, Estambul), como de Marruecos (Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir, Casablanca) y de Orán; en Oriente, se conservaban, además, versiones manuscritas (en caracteres latinos y hebraicos), de los siglos XIX, XVIII y aún XVII. El estribillo *"¡Ay, decid, galana y bella!"* fue empleado, como referencia musical, por Israel Nádjara (1555-1628), dándonos así testimonio de la antigüedad del romance en la tradición de los sefardíes acogidos en el Imperio Otomano. Pero también se había documentado, ya en el siglo XIX, en la tradición oral de las Azores (en la isla de San Jorge); y, en la Península, se ha cantado, en el siglo XX, en el Alto Aragón (como tema de ronda). Más precario era su recuerdo, en tiempos modernos, en la tradición catalana y en la canaria, donde sólo se halla presente la descripción de la bella niña bordando, o en Tras-os-montes, donde sólo sobrevive la pregunta acerca de por qué no canta; otros temas romancísticos han aprovechado esos motivos.

Por otra parte, es muy cantado en España un romance que reproduce, vuelto a lo divino, el motivo de la bella que se niega a cantar, aplicándolo a la Virgen. En él se calca todo el comienzo del profano.

La *"blanca niña"* bordadora era tema famoso en el Siglo de Oro, al que Tirso alude en El burlador de Sevilla cuando hace referencia

"al sasatre con la agujita
de oro en la mano, imitando
contino a la blanca niña";

y, que esta cita remitía a un romance con el comienzo del nuestro, nos lo asegura un poeta devoto, que compuso un Auto sacramental de la Blanca Niña (del que hay un manuscrito en la Biblioteca Nacional, en Madrid), donde se incluye una escena en que se utilizan y glosan los versos:

Estáse la Blanca niña
engañando el mal de ausencia,
con aguja de oro en mano
¡o qué bien (que) labra la seda!
…
Bióla estar el caballero
…

que enamorado está d'ella:
-¿Cómo no cantáis, la niña,
¿cómo no cantáis, la bella?
...
—¡Cómo cantará quien tiene
el esposo en tierra agena!
Preso le tienen de amores...,

y en la que, al mismo tiempo, se trama, sobre esa urdimbre, el tema de un romancillo hexasilábico:

Amor lo dibuja
y lábralo ella,
con seda encarnada
y blanca la tela, etc.

Pero, a partir de estas alusiones, no estaba nada claro el que la tristeza de la "blanca niña" viniera a desembocar en las amenazas de la "mujer guerrera" al rey de Inglaterra. Para mayor dificultad en el emparejamiento de la escena de la niña bordadora y del motivo de la carta amenazadora se interponían los versos que envuelven una valoración hiperbólica del pelo rubio de la doncella. Son versos elogiados por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, que considera antiguos, pero que figuran en un romance "nuevo", publicado en la *Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nuevamente recoplilados de diversos autores por el bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja* (Huesca, 1589), que comienza "Sacó Venus de mantillas / a Cupido un día de fiesta" (el cual pareció a María Goyri digno del ingenio de Lope), donde se lee:

y, si acaso el oro falta,
un cabello suyo enhebra,
que del oro a sus cabellos
no hay conocer diferencia.

¿Los leyó Gracián en este poema y los citaba de memoria cuando varía el primer verso en "y cuando el oro le falta..."? ¿o los conocía como parte de otro contexto?

Es gracias a dos testimonios de extranjeros como sabemos que el romance de la "blanca niña" bordadora que se niega a acompañar su trabajo con el canto era cantado en la España de Felipe II con idéntica estructura y con versos muy semejantes a los que nos conserva el Romancero del siglo XX.

Brantôme, según recuerda en sus *Rodomontades espaignolles*, lo oyó cantar, en 1564, a las damas castellanas, "braves et fières comme des taureaux". Era, según él, una vieja canción, propiamente llamada *romance*, que resume vertida al francés, pero con varias frases en español, tal como, pasado el tiempo, recordaba los versos oídos a esas bravas españolas.

Otra versión antigua (con música y un estribillo *"la corondrón o la corondrera / la corondrón o la corondrera"*) procede de unos cartapacios de 1564 y 1566 (conservados en la Biblioteca del Colegio de Winchester), que contienen poesías mayoritariamente en italiano, junto a unas cuantas en francés y sólo dos en español. Es una versión completa escrita por un "colector" que confundía el español con el italiano.

Del romance tal como se cantaba en el siglo XVI (según las citas de estos extranjeros) sólo se han olvidado, en el Romancero del siglo XX, los versos que describen el proyectado ataque a Londres de la mujer guerrera, que en la versión anglo-italiana figuran transcritos bárbaramente así:

et si falttara capitayna
io porey la de-la-mi-tierra;
pesso la portta de Londra
ponerey la mía bandiera,
ali dice: Los bombardieros,
sacáis l'artilgería di fuora;
algi danna tal antena
las muralgia sono in tierra.
Algi dice todos las gentes:
"¡Viva, viva tal gueriera;
per sachare suo marido,
az una crudel guerra!",

y en la paráfrasis franco-española:

Que, si me falta capitán,
yo (misma) llevaré la bandera
y hasta las puertas de Londres
[yo misma] iré a ponerla,
y, si me falta cañonero,
–yo (misma) daré fuego a la artillería,
que dirá toda la gente:
"¡Jesús, qué mujer guerrera!"

Ciertamente, en estas dos versiones del siglo XVI, transmitidas por extranjeros, no aparecen los versos elogiados por Gracián que he acogido en la versión del siglo XX aquí editada. Pero su gran antigüedad en el romance está atestiguada por el hecho de que figuran en versiones de ramas de la tradición oral tan distintas como la catalana, la aragonesa, la canaria, la sefardí de Esmirna y la del romance a lo divino sobre la "Soledad de la Virgen", difusión que parece contradecir la hipótesis de que esta creación poética fuera introducida en el curso de la vida oral del romance de la blanca niña bordadora tomándola de ese romance "nuevo" impreso en 1589. Por otra parte, cabe preguntarse ¿de dónde le vino la idea, al creador de "Sacó Venus de mantillas", de presentar a Cupido embelesado ante una niña que borda en oro? La escena basada en la imágen hiperbólica no me resulta tan ajena a la creatividad tradicional como para no poder invertir la dirección del préstamo.

40
BODAS DE SANGRE

La condesa tuvo un hijo,
un hijo tuvo y no más;
lo puso con el buen rey,
por saber y valer más.
Si el rey le quería mucho,
la reina le quiere más;
si el rey le daba del vino,
la reina le da del pan;
si el rey le daba el vestir,
la reina le da el calzar;
si el rey le daba caballos,
la reina media ciudad.
Consejeros, con envidia,
con el rey lo meten mal:
que lo vieron con la reina
debajo de un naranjal,
él en su jubón de lino,
ella en su rico brial.
El rey, con la saña grande,
presto lo mandó matar.
Mandóle sacar los ojos,
porque pierda el bien mirar;
mandóle cortar las manos,
porque pierda el guerrear;
mandóle cortar los pies,
porque pierda el cabalgar.
Mandóle colgar el rey
a moscas y a gavilanes.
Después que le había colgado,
un pregón mandara echar:
"Nadie que le dé del vino,
nadie que le dé del pan,
nadie le quite las moscas
de la su hermosa faz".
—¿Si estuviese aquí alguno
que se duela de mi mal,
que me llevase estas cartas
a la triste de mi madre:
que venga presto y aína
mis ricas bodas armar,
con hija de un carnicero
y nieta de un tajacarne?—
Pasara por allí un paje,
que a su mesa comió pan:

—Yo os las llevaré, buen conde,
yo las tengo de llevar,
camino de quince días
en ocho lo he de andar,
el día por el jaral,
la noche con el lunar.—
Cogió las cartas el paje
y empezara a caminar.
—Toméis, señora, estas cartas
de vuestro hijo carnal,
que vayáis presto y aína
sus ricas bodas armar.
—Dime tú, el pajecito,
¿qué tal es la calidad?,
¿es hija de algún duque,
o del rey de Portugal?
—No es hija de ningún duque,
ni del rey de Portugal,
es hija de un carnicero
y nieta de un tajacarne.—
Tomó un manto la condesa,
comenzó de caminar;
criados que iban con ella
no la pueden alcanzar.
Cuando llegó a la plaza,
aquel bulto vio estar:
—¡Oh, válgame Dios del cielo,
lo que yo vine a mirar!,
¿qué habrá hecho este hombre
que tal castigo le dan?—
Metió mano a la su bolsa,
limosna le fuera a dar.
—No quiero vuestra limosna,
que no os la puedo tomar;
dadme la mano derecha,
que os la quiero besar.
Vuestro hijo soy, señora,
soy vuestro hijo carnal.—
Como esto oyó la condesa,
loca corrió por las calles:
—¡Oh, mi hijo, oh, mi hijo,
tu muerte voy a vengar!—
Fuérase a Cortes del rey,
a Cortes del rey fue a entrar:
—Señor, ¿dónde está mi hijo,
que yo lo quiero abrazar?
—Vuestro hijo fue a la caza,
luego no puede tardar.
—¡Qué caza tan rigurosa,

tan costosa de cazar!
¡Esto merece una madre
por criar hijos sin padre!—
Sacó puñal bajo el manto,
con él lo fuera a matar:
—¡Ahí te lo dejo, la reina,
mándalo ahora enterrar;
también te queda mi hijo
para contigo casar!

Este romance, que compite en poética desmesura con algunas de las mejores escenas de la vieja épica, no fue puesto en escrito en el siglo XVI. Sólo la tradición oral de los siglos XIX y XX lo ha salvado del olvido.

Los sefardíes del Mogreb (en las comunidades de Tánger, Casablanca, Tetuán y Orán) lo han conservado completo y autónomo. Los de Oriente (Sarajevo, Larissa, Salónica, Estambul, Brussa, Damasco) sólo recuerdan su comienzo, hasta la decisión del rey de castigar con la muerte al huérfano criado en la Corte, pues el aviso a la madre sirve de puente para dar al tema un final feliz, mediante la inclusión del episodio en que ella le hace cantar la canción heredada del padre. La atracción entre las dos historias, que tenían en común el tratar de un hijo único, huérfano de padre, criado en la Corte, acusado y condenado a muerte (y carente, por tanto, de varones que le puedan amparar o vengar), se hizo sentir también en la tercera rama de la tradición hispánica en que el romance siguió cantándose hasta tiempos modernos: la portuguesa. En la isla de S. Jorge, de las Azores, aún recogió en el siglo XIX Teixeira Soares una espléndida versión en todo similar a las sefardíes de Marruecos; pero ya entonces, en otras versiones de la isla y también en Madeira (en Porto da Cruz), el tema de las“Bodas de sangre”se mezclaba, en formas varias, con el de “La canción del huérfano”. Pese a esta insistente mixtura, los dos desenlaces contradictorios, de sangre o nupcial, venían estando condicionados, en una y otra fábula, por la diversa condición de la mujer de estirpe regia que se apasiona del huérfano: mientras la historia de un criado del rey durmiendo con la reina sólo puede acabar en tragedia, un criado del rey durmiendo con la infanta heredera suele ser, en una ficción poética, afortunado, y lograr ganar, con su atrevimiento (o, más bien, gracias al de ella), la mano de la doncella deshonrada, como cónyuge bendecido por el sacramento del matrimonio. Así lo hice ver en 1947, cuando, por primera vez, identifiqué y bauticé a los dos romances.

41
ALABÓSE EL CONDE VÉLEZ

Alabóse el conde Vélez
en las Cortes se alabó,
que no hay dama ni doncella
que a él le niegue el amor,
si no fuera la infanta,
a quien no lo demandó,
que, si se lo demandara,
no le dijera de no.
Mucho pesó a los galanes,
que esto en la Corte se oyó.
Allí estaba el conde Bueso,
que en el buen día nació:
—Esposita tengo, Vélez,
de quince años, que más no,
que, si tú me la vencieras,
me saquen el corazón,
y, si no me la vencieras,
te lo sacaría yo.—
Todos fían a don Bueso,
y al traidor de Vélez no,
si no era un pajecito
que en su mesa pan comió:
—Yo fío al conde Vélez,
yo seré su fiador.—
Otro día, de mañana,
a los torneos salió,
con músicas y atabales
y vestidos de color;
cincuenta almas dejó muertas
y a otras cincuenta hirió.
Y, a todo esto el conde Vélez,
la dama no se asomó.
Otro dia el conde Vélez
muy temprano madrugó,
y a la puerta de la dama
su rica tienda plantó,
de sedas y de brocados
y joyas de gran valor;
y en el medio de la tienda
un cordón de oro colgó.
La niña salió a la tarde,
porque no la queme el sol;
pone saya sobre saya,
por encima un quitasol:
—¿Qué cuesta el cordón, don Vélez?,

Vélez, ¿qué cuesta el cordón?
—A mí me costó cien doblas
en el reino de Aragón;
pero para ti, la niña
no cuesta dinero, no:
por un beso de tu cara
de balde te lo doy yo.
—Cuelgue el cordón, conde Vélez,
don Vélez, cuelgue el cordón,
mi esposito tengo en Francia,
él me lo traerá mejor.
—¿Qué tal te parezco, niña,
qué tal te parezco yo?
Bien me parecíais, Vélez;
pero don Bueso, mejor.—
Ya llevan al conde Vélez
a sacar el corazón;
a los gritos que iba dando,
la niña ya se asomó.
¡Oh, malhayas tú, la dama,
y quien tan bien te enseñó;
por amor de ti, la niña,
me sacan el corazón!

Sólo tres versiones peninsulares de este romance se han llegado a recoger. La primera, en Ribadelago, en Sanabria, en 1949. Volvió a aparecer el rarísimo romance en Truchillas, en La Cabrera Alta, 33 años más tarde. Y, de nuevo, dieciséis años después, en 1998, en el mismo lugar, recordado por otra transmisora de tradición romancística (Peregrina Carbajo Escudero*, de 85 años).

Con anterioridad a esos hallazgos, sólo se conocían versiones de la tradición oral moderna procedentes de las dos áreas de comunidades judeo-españolas: la marroquí y la oriental. Y, junto a ellas, una sola versión del siglo XVI, conservada en dos textos muy similares: uno manuscrito, otro impreso (en la Tercera parte de la Silva de romances, Zaragoza, 1551).

La versión antigua, correspondiendo al gusto entonces predominante por los textos inconclusos, sin desenlace, acababa con la formalización del reto:

Todos fían a don Bueso
y al conde ninguno, non,
si no fuera un infante
qu'es hijo de un gran traydor;
éste fió al conde Vélez
en dos quentos, que más no.

Las versiones de Sanabria y de La Cabrera (muy similares entre sí) y las de Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir y Ceuta (a su vez, básicamente concordes) coinciden en el desarrollo subsiguiente de la acción, inclusive en contar que el conde (Félix o Vélez) monte una tienda para lograr la atención de la niña de quince años. Difieren sólo en que las sefardíes utilizan el formulismo narrativo de repetir los intentos fallidos del conde de atraer con sus exhibiciones de gallardía la atención

de la dama, antes de que, cuando al fin lo consigue, ella exprese su preferencia por el rival; mientras que las peninsulares elaboran la visita a la tienda como lugar de la repulsa. Sólo alguna que otra versión judeo-española de Marruecos "compadece" al alabancioso y recurre al subterfugio, para salvarlo y que no le saquen el corazón, de que la dama, a última hora, proponga, por las buenas:

—¡Soltéisle al conde Vélez
y tomad al fiador!

En la tradición judeo-española oriental (conozco versiones de Salónica, Larissa y Jerusalén), el desarrollo de la apuesta es muy diferente, porque de antemano se ha substituído a la dama con que se ha de hacer la prueba, identificándola con la "infanta" que aún está por vencer, y, al sostenedor de su honestidad, con el hijo del Emperador. El conde Vélez (Velo), aunque ni siquiera consigue verla en Palacio, soborna a una esclava que le describe su aposento y las señales de su cuerpo, y con esas pruebas afronta el juicio de la apuesta. Las varias versiones no dejan claro si el conde sale o no adelante con el engaño.

42
SILVANA

Se paseaba Silvana
por la su huerta florida
con la vihuela en los brazos
¡oh qué bien que la tañía!,
si bien tañe la vihuela,
mejor romance decía.
Su padre la está mirando
desde una alta celosía:
—¡Qué bien pareces, Silvana,
en ropas de cada día,
más que la reina tu madre,
en las de Pascua Florida!
Silvana, ¿si tu quisieras
holgar conmigo un día?
—Yo, mi padre, bien holgara
y también toda la vida,
mas las penas del infierno
¿quién por mí la pasaría?
—Ésas no las pasas tú,
¡las paso yo cada día!
Un Padre Santo hay en Roma,
todo nos perdonaría.
—Y un solo Dios en los cielos,
que estrecha cuenta pedía.
—Si no nos lo perdonara,
iremos en romería
y, si eso no bastara,
yo por ti las penaría,
tres vueltas en el infierno
yo por ti bien las daría.
—Déjeme, padre, que vaya
a los baños de agua fría,
a que me lave y me ponga
una delgada camisa.
Maldiciendo va Silvana
la hora en que fue nacida;
maldiciendo va la madre
que no tiene sino una hija,
que, si tuviera una hermana,
sus penas le contaría;
maldiciendo va Silvana
su alma, su cuerpo y su vida.
¡Mi Dios, cómo gime y llora,
mi Dios, qué llantos hacía!,

sus cabellos remesaba,
sus manos blancas torcía,
los anillos de sus dedos
por medio todos partía.
—¿Por qué lloras tú, Silvana?,
¿por qué lloras, hija mía?
—No se lo diré, mi madre,
aunque me cueste la vida.
—Para todo hay remedio,
para la muerte no había.
—¡Un padre, que me creó,
de amores me requería!
—Calla, calla tú, Silvana,
que eso bien lo compondría;
tú, ponte los mis corales,
yo pondré tu gargantilla;
yo me iré para tu cama,
tú vendrás para la mía.
Cuando el rey llegó a la puerta,
la candela mataría.
—¿Qué es esto, hija Silvana,
qué es esto, hija mía?
—Vergüenza del rey mi padre,
vergüenza que yo tenía.
Cuando se echó en la cama,
empezó de combatirla.
—¡Ay, válgame Dios del cielo!
¿qué es esto que yo veía?
pensé que tú eras doncella
y mujer te hallaría:
¡señales de mocedad
en la cama no veía!
—¡Cómo quieres que sea virgen,
ya de tres veces parida!
Una vez parí a don Diego,
otra vez a don García
y otra vez parí a Silvana,
la flor de toda Castilla.
—¡No pensé que entre mujeres
tal descubrimiento había!
En diciendo estas palabras,
muerto en el suelo caía.
—¡No desmayes, el buen rey,
no desmayes, por tu vida!;
otras faltas he callado,
también ésta callaría,
que, entre marido y mujer,
muchas faltas se encubrían.
—¡Hola, hola, la mi reina,

siempre fuisteis entendida!
Ahora os quiero, la reina,
un grado más que os quería,
que salvásteis la mi honra,
también la de Silvanica.

Ni las impresiones de romances del siglo XVI ni las referencias a romances en los Siglos de Oro nos dejaron noticia de este romance. Es cierto que en el Auto do fidalgo aprendiz, de D. Francisco Manuel de Melo (1640), D. Gil empieza a cantar para Brites, acompañándose de una guitarra o vihuela que ella le trae, esta letra:

Passeavase Silvana
por hum corredor hum dia;

pero Brites protesta de que lo que le canta sea una canción en portugués y no en castellano. Y, sin duda, dado el abrumador testimonio de la tradición oral moderna de Portugal y Galicia y de los territorios ultramarinos de lengua portuguesa, esos octosílabos pertenecían en el siglo XVII, no a nuestro tema, sino al texto portugués del romance de "El conde Alarcos". La inmensa mayoría de las versiones de este otro tema recogidas en los siglos XIX y XX en esas regiones comienzan diciendo, más o menos, así:

Passeava dona Silvana
pelo corredor acima,
tocando na sua guitarra
o melhor que ela sabia.
Levantou-se o rei da cama
ao 'strondo que fazia:
-O qué é isso, minha filha?,
o qué é isso, filha minha?
-De três irmãs que nos éramos,
'stão casadas, têm familia,
eu, por ser a mais fermosa,
por qué razão ficaria?...,

y continúan con la propuesta que la infanta hace a su padre de que ordene a determinado conde que mate a su mujer, para poder ella tener un marido digno de su rango.

Aunque la escena inicial de la guitarra parezca ser en "El conde Alarcos" un préstamo directo del romance de "Silvana", más que el recurso a un motivo tópico, está claro que el romance del incesto, en la tradición occidental gallego-portuguesa, no ha tenido, desde antiguo, gran aceptación, en contraste con lo ocurrido en otras áreas de la tradición pan-hispánica. A doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos (que confundía el romance de "Silvana" con el de "Delgadina", debido a los textos amañados por Almeida Garret) le parecía "*tema antipático, mais impressivo*", sin duda por la presencia en la vida real de la práctica del incesto padre-hija.

Obviamente, en el Siglo de Oro el tema no podía ser tratado abiertamente fuera del confesionario; salvo en el canto oral. A pesar del tabú, el romance de "Silvana", aunque menos difundido que el otro romance en que se narra la historia de la presión de toda una familia para que la hija cumpla la voluntad incestuosa del pater familias (el de "Delgadina"), se ha venido cantando, con una estructura, unos

pormenores narrativos e incluso formas muy similares de expresión, en áreas de la tradición hispánica muy apartadas entre sí desde un remoto pasado. Son completas y excelentes las más de las versiones judeo-españolas de Oriente (Sarajevo, Salónica, Larissa, Esmirna, Rodas, Jerusalén), mientras las marroquíes parecen de algo más tardía importación. Canarias es otra área donde el romance tiene gran arraigo y donde se canta con extraordinaria riqueza de motivos. Asturias, Cantabria, León, Zamora, Palencia, Burgos, Navarra, Huesca compiten, asimismo, en buenos textos. Es notable la tradición unitaria del Oriente peninsular, con versiones de Lérida, Barcelona, Mallorca, Menorca, Castellón,Teruel, Albacete, Alicante, Murcia, Almería, Córdoba y Málaga, donde, entre otros rasgos comunes, el padre corteja a la hija diciendo:

—Silvana, si tú quisieras
ser de tu padre querida,
te vestiría de oro,
de plata te calzaría,
una camisa de holanda,
las mangas de perlas finas.

Ya he comentado la escasez de textos en que sobrevive el tema en Galicia, Portugal y las islas atlánticas portuguesas. Aunque no llegue a ser desconocido el romance con su típica estructura, hay en esa rama de la tradición una fuerte tendencia a utilizar sus motivos iniciales en el tema de “Delgadina”. Ello también ocurre en la América de habla española: en Venezuela, Colombia, Cuba y Puerto Rico.

43
BERNAL FRANCÉS

—¿Quién es ese caballero
que a mi puerta ha dicho: ”Abrid”?
—Ábremela, Catalina,
la del cuerpo muy gentil,
soy Bernal Francés, señora,
el que te solía servir,
de noche para la cama,
de día para el jardín.
—Levántate, Teresica,
levántate y ve a abrir.
—No tengo lumbre ni aceite,
ni torcida pa’l candil;
levántese, la señora,
pues con él ha de dormir.—
Se levanta la cuitada,
desvelada del dormir,
con candil de oro en la mano,
le sale a recibir;
al bajar de la escalera,
se le ha caído un chapín.
Con el aire de la capa,
le apagaron el candil.
—¡Válgame la Virgen santa,
válgame el señor san Gil!,
quien el candil ha matado
mejor me matará a mí!
—No des voces, Catalina,
no me des a descubrir,
que tras mí viene el alcalde,
tras mí viene el alguacil,
a tres hombres dejo muertos
y otros tres para morir,
si ven la luz encendida,
dirán que yo estoy aquí.—
Yo le cogí por la mano,
le llevé para el jardín;
le senté en silla de oro,
cubierta de carmesí,
le lavé sus blancos pies
con agua de toronjil;
le quité camisa sucia,
yo de holanda se la di
y acostele en la mi cama,
acostele a par de mí,

en una cama de flores
donde un rey puede dormir.
A eso de la media noche,
no volvía el rostro a mí.
—¿Qué tienes tú, el francés,
no solías ser así,
que, con besitos y abrazos,
no me dejabas dormir,
¿o tienes miedo a los moros,
o te han dicho mal de mí,
o tienes otra en la Francia
que la quieres más que a mí?
—Yo no les temo a los moros,
ni me han dicho mal de ti,
ni tengo yo amor en Francia
que le quiera más que a ti;
sólo temo a tu marido,
si viene y nos halla aquí.
—No tengas miedo, francés,
no tengas miedo por mí;
no temas a mi marido,
que está muy lejos de aquí:
mi marido está a la guerra,
no le dejarán venir.
Yo le escribiré una carta
a ese conde don Martín,
que me lo eche a una galera
y no lo deje venir.
—Si eso hicieras, mi señora,
pagada serías de mí:
te daré saya de grana,
forrada de carmesí,
gargantilla colorada,
la que a ninguna le di.—
A las últimas palabras,
yo, triste, le conocí.

En la “corona poética” del Romancero oral, es ésta una de las piedras preciosas mejor talladas, de las que más llamativamente ostentan el artificio, la complejidad del arte “natural” de la poesía, aparentemente simple, característica de las creaciones tradicionales.

Una pregunta, “¿Quién es ése…”, nos sitúa de pronto, sin explicación previa ninguna, en el escenario donde se va a desarrollar un drama. Es prefiguradora de cuál va a ser la causa de la tragedia: la dudosa identidad del personaje que ha dicho “¡Abrid!”. Pero los oyentes del romance tendríamos que estar extraordinariamente alerta para ser capaces de captar esta sutil función indicial y sospechar que la identificación establecida por la respuesta del que llama a la puerta envuelve una trampa. El “ordo artificialis” (la presentación desordenada) de las primeras secuencias de la historia (que, según luego sabremos, incluyen la partida del marido

a tierras lejanas, el adulterio en su ausencia y su inesperado regreso), consigue el deseado efecto dramático de mantenernos engañados; tan engañados como está la propia protagonista.

En su diálogo, los personajes (la señora de la casa, su criada confidente, el importuno que llama a la puerta a horas intempestivas) nos dejan ver que Bernal Francés y Catalina han tenido una relación sexual continuada, relacíón que, por lo sensual ("de noche para la cama / de día para el jardín"), se nos antoja ilícita; pero seguimos ignorando que la relación es adúltera.

La narración de cómo la señora acude a abrir la puerta ofrece, para los conocedores del "lenguaje" típico del Romancero, unos primeros indicios de que la historia puede dar un viraje en dirección trágica, al llamar de pasada "cuitada" a Catalina y al reseñar que pierde en el camino uno de sus chapines, pues, aunque ello es debido a la precipitación con que acude a abrir al amante, no deja de ser un signo o presagio de mal agüero (según sabemos por otros romances). Cuando, a continuación, el recibimiento amoroso resulta inicialmente frustrado por el apagón del candil, señal premonitoria de muerte, que la propia protagonista interpreta, nos confirmamos en nuestras sospechas. Estamos preparados para pensar que la deseada oscuridad presenta peligros para la dama, por muy razonables que sean las explicaciones del caballero que la exige.

Pero la voluptuosa escena en que ella, en su jardín, lava y desnuda al amante, nos reintroduce en otro ambiente. Confiados en que asistimos al gozoso reencuentro de dos enamorados, sólo empezará para nosotros a desvelarse la historia, que la artística intriga esconde, durante el diálogo provocado por la indiferencia sexual que manifiesta el supuesto amante, cuando el caballero alude a la condición de mujer casada de la dama y a la ausencia del marido. Y sólo cuando la esposa infiel se entere de la trampa en que ha caído, al descifrar el simbolismo sangriento del vestido de color y del collar que su falso amante le promete, habremos nosotros también llegado a conocer la verdadera identidad del caballero que llamó a la puerta.

La graduación en la revelación de la historia es magistral hasta situarnos sorpresivamente en el desenlace trágico.

Otro recurso estilístico de extraordinario efecto, muy característico de las técnicas expositivas del arte poética del Romancero oral, es el de poner en boca del propio protagonista (incluso trágicamente muerto al fin de la historia) la narración de las vicisitudes por que atraviesa en su camino hacia su trágico destino.

Y perfecto es el desenlace, que no hay por qué explicitar teniendo que narrar la muerte de la adúltera.

Ante la admiración que suscita una "lectura estética" del romance de "la amante de Bernal Francés" poco importa que Bernal Francés sea el nombre de un caballero de excelentes prendas, capitán de ciertas gentes de las Hermandades en tiempos de Enrique IV y de los Reyes Católicos, un capitán que sirvió con cien lanzas en la Guerra de Granada y a quien, no obstante haber perdido, en 1486, por mala guarda, la villa y castillo de Níjar, le premiarían los reyes el 8 de mayo de 1492, por sus muchos servicios, con tierras en el término de Setenil "en que puedan caber y apacentarse e erbajar e pastar quatro mil cabeças de ganado obejuno". Pero ello tiene el interés de contribuir a dar crédito a la hipótesis de que el romance hispánico

(portugués-castellano-catalán) fue el origen de las similares canciones recogidas en Provenza e Italia, hipótesis que, de otra parte, sugería la métrica de estas canciones transpirenaicas.

En los Siglos de Oro no se publicó. Pese a ello, sabemos que era muy conocido, dada las indudables referencias que hacen a su texto tanto Góngora, como Calderón, como Lope de Vega en composiciones burlescas o humorísicas.

Puesto que, en ellas, sólo es recordado el típico comienzo, "¿Quién es ése caballero que a mi puerta dixo: Abrid?", "Quién es ése caballero, que a mis puertas dijo: Abrid?", y la alternativa que propone la dama al interpretar la falta de pasión de su supuesto amante, "o vos..., o alguien dice mal de mí", no tenemos testimonio de cómo en el siglo XVII se desarrollaba la acción dramática. Pero a la vista de ese que, indudablemente, era el *incipit* del romance y de la existencia de la insinuación de la dama, y teniendo presente la similitud estructural de las versiones modernas de Portugal y Brasil, de Sajambre y Cantabria, de Zamora, Palencia, Burgos y Navarra, de Lérida, Gerona, Barcelona, Tarragona y Las Baleares (con mixtura lingüística catalano-castellana), de Cáceres y Badajoz, de Almería, de Canarias, de Cuba, de Nuevo México, de Chile... podemos asegurar que la comentada magistral organización de la intriga es consubstancial al romance. No obstante, la simple comparación entre sí de las versiones del siglo XX nos muestra que no todos los detalles de nuestro texto que hemos ponderado por su acierto son primigenios, sino acertados retoques de ditintos cantores del romance que en tiempos y lugares diversos han cooperado a acendrar su dicción. Por otra parte, entre las versiones recogidas las hay que presentan en su gran perfección los varios rasgos estilísticos que he destracado (por ejemplo, las de varios pueblos de Burgos y Soria, o de Canarias) y las hay que los abandonan parcialmente, sea continuando el discurso final del marido, sea explicitando la muerte dada a la adúltera, o sea mediante la incorporación de una descripción de la dama antes de comenzar la acción dramática (como hace la tradición judeo-española de Marruecos).

Alteraciones más graves en la estructura del romance han tenido lugar en la tradición judeo-española oriental, en Hispano-américa y en la tradición portuguesa.

Entre los sefardíes de Oriente el tema posiblemente no se conservó hasta tiempos modernos, aunque se mantuviera memoria de un conjunto de sus versos típicos. De Emirna sólo conozco un fragmento sin conclusión; en Sarajevo y Adrianópolis varios motivos de "Bernal Francés" han sido incorporados al romance de "Marquillos".

En América, el romance ha generado "El corrido de Elena" y, al incorporarse el tema a este nuevo género poético, se ha antepuesto, a modo de introito-moraleja, un resumen de su "argumento" al tradicional comienzo del romance en asonante –í:

Elena, por cautelosa,
su marido la mató
con un rifle treinta a treinta
en el corazón le dio.
En esa ciudad de Turpa
Benito se apareció,
con todos quería pelearse,
menos con Fernando, no.

Al alto del firmamento
vide volar una estrella:
"No más no se ande rajando,
que ya lo he visto con ella"
—Abridme la puerta, Elena,
sin ninguna desconfianza,
que soy Fernando el francés,
que ahorita llego de Francia.
—¿Quién es ese caballero
que mis puertas mandó abrir?
Mis puertas se hallan cerradas,
muchacho, enciende el candil.—
Al abrir la media puerta,
se nos apaga el candil...

Henríquez Ureña, en 1921 lo adquirió impreso en hoja volandera, en arreglo de Eduardo Guerrero; Salado Álvarez, en 1920, recordaba versos de él, que había oído cantar de niño en México, y, en 1927, Navarro Tomás lo recogió, de boca de un chico de unos quince años, en Santa Fe (Nuevo México)... Medio siglo más tarde, se seguían anotando versiones orales en México, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Luisiana, etc.:

En un profundo barranco,
sin saber cómo ni cuando,
allí se dieron de mano
Benigno con don Fernando.
Benigno mató al francés,
de momento se marchó,
llegó a la puerta de Elena,
llegó, tocó y tocó:
—Elena, ábreme la puerta,
sin ninguna desconfianza,
que soy Fernando el Francés
que ahora vengo de la Francia...

En extremo contraste con el corrido mexicano, que, fiel al concepto de hombría exaltado en el género, se complace en referir la sucesiva muerte de los amantes, la tradición portuguesa empatíza con la pasión de la adúltera y, en su búsqueda de una solución romántica, echa hábilmente mano de un recurso muy usual de los cantores del romancero oral: el de combinar la trama de dos romances preexistentes. Amparándose en la identidad de asonante (el difícil asonante en –í), que le ofrecían dos romances de tema muy dispar, tras relatar el desgraciado fin de la amante de Bernal Francés, sigue contando, en reconocimiento de la pasión compartida destruida por el celoso marido vengador de su deshonra, un encuentro inesperado de ambos amantes. Bernal Francés halla en su camino la sombra de su amada, con la que mantiene un último diálogo utilizando el argumento y los versos del hermoso romance de *"La aparición de la amada muerta":*

—Vive, Bernaldo Francês,
vive tu, que eu ja vivi,
olhos com que te olhava

de terra já os cobrí,
braços com que te abraçava
já não têm força em si,
a boca que te beijava
já de terra a enchi.

La idiosincrasia de cada “pueblo” suele hacerse presente en los finales de los romances, según más de una vez veremos.

44
SACRIFICIO DE ISAAC

Un hijo tenía Abrahán
muy querido y estimado;
le traía bien vestido,
le traía bien calzado,
de los regalos del mundo,
le tenía regalado:
que no comía gallina,
ni comía cordero asado,
sólo pavo de las Indias,
que costaba cien ducados.
Dios, por saber su intención,
mandó que fuese quemado.
—Si el Rey del Cielo lo manda,
que se cumpla su mandado.—
—Ven acá tú, hijo mío,
ven acá tú, hijo amado,
vamos a caza, hijo mío,
a aquel monte despoblado,
vamos a caza, hijo mío,
al Monte de los Nublados.—
Cogiera un hacha en el hombro
y a su hijo de la mano.
Cuando iban la cuesta arriba,
el niño se iba cansando:
—Diga, diga, padre mío,
diga , diga, padre amado,
¿adónde queda ese monte,
ese monte despoblado?
—Allá arriba está, hijo mío,
donde está el cierzo posado.—
Abrahán cortaba la leña,
su hijo la iba atropando;
desque un rimero juntó,
el niño se sentó al lado.
—¿Que estás mirando, hijo mío,
que estás tú considerando?
—Miro, padre, aquella lumbre
cómo se va alborotando,
¿dónde está el manso cordero
que en ella se verá asado?
—Tú lo has de ser, hijo mío,
tú has de serlo, mi regalo,
el Rey del Cielo lo dice,
ha sido de Dios mandado.
—Si está mandado de Dios,

cúmplase luego el mandado.
Áteme de pies y manos,
por que muera sosegado;
póngame un paño a los ojos,
por que no le mire airado.
A la mi madre querida
no se lo diga en un año;
y si os pregunta por mí,
dígale que estoy con amo,
y si os pregunta que adónde,
cerca del Monte Calvario.
—¡Detente, Abrahán, detente,
no mates a tu hijo amado;
detente, Abrahán, detente,
mira un cordero enzarzado!

De esta dramática escena conozco versiones del siglo XX procedentes de Palencia, Burgos y Cantabria. En 1951 tuve la fortuna de oírsela en Brañosera a una mujer de Herreruela (Encarnación Cenera).

Es heredera, por tradición oral, de un romance, que, como muchos de los compuestos por los romanceristas letrados más antiguos, está rimado todo él en –ado. Fue divulgado en un Pliego suelto del siglo XVI, que contenía siete romances todos ellos de tema bíblico. De este Pliego suelto lo tomó la Segunda parte de la Silva de Romances, 1550. Comienza *"Si se partiera Abraam, / patriarca muy honrrado"*. Tiene 108 octosílabos y, aunque hace dialogar repetidamente a Ysaac con Abraham camino del monte y en el lugar del exigido sacrificio, se mantiene apegado a un modo de exposición juglaresco, lento y pesado. En el curso de su vida oral, el texto, no obstante conservar fielmente muchos de los motivos y expresiones de la vieja composición letrada, se ha metamorfoseado poéticamente, haciéndose mucho más emotivo y bello que su original literario.

Es temáticamente una rareza en la tradición peninsular cristiana, ya que la Inquisición tenía especial cuidado en restringir al mínimo, fuera del ámbito de la liturgia, la difusión en lengua vulgar de exposiciones basadas en la Biblia. Y su presencia en la tradición moderna se debe a la fuerza trágica de la escena descrita, más que a la importancia religiosa del tema. Basta ver que las versiones de Cantabria sitúan la acción *"en un lugar junto a Burgos / que se llama Villarcayo"* o que las leonesas llaman, al padre, *"Pedro Adán"*.

Contrasta llamativamente con la tradición "cristiana" peninsular, la del romance entre los judíos salidos de España. Del siglo XVII conocemos ya un texto resumido y mal recordado, copiado en una miscelánea judaica portuguesa; pero no se manifiestan en él huellas de una continuada transmisión oral. Es sólo muestra de la acogida, en círculos judíos, del romance, acogida que dio lugar a su tradicionalización, ampliamente documentada en las comunidades marroquíes del siglo XX. El texto que en ellas se cantaba, es una curiosa adaptación judaica del romance cristiano. Constituye una excepción dentro del Romancero sefardí, en el que, por lo general, no es ostensible la judaización de los temas del Romancero, ya que los transmisores judíos lo enriquecieron temáticamente, adicionándolo con toda una serie de motivos y escenas basadas en el propio relato bíblico y en la

tradición talmúdica: las diez pruebas de Dios a Abraham, "*el mecatreh*" que lleva a Sarah la falsa noticia de la muerte de su hijo, la muerte de Sarah, el duelo de Abraham e Ishaac que compran su mortaja, el entierro de la "madre" del pueblo judío en la sepultura comprada en el campo de Hebrón.

De resultas, el romance sefardí, aunque siga siendo predominantemente narrativo y se asemeje más al original juglaresco que el tradicional castellano-leonés, se ha separado de él textualmente mucho más que el relato "cristiano", pese a la pérdida en éste de una función "religiosa".

Con todo, las dos tradiciones, la cristiana y la judía, es evidente que recurrieron parte de su trayecto juntas. Ambas comparten, frente al romance erudito, no sólo la asonancia (substitutiva del consonante –ado), sino algunos detalles en la forma de adaptar las escenas. Por ejemplo, los versos del texto judeo-marroquí:

—Padre, atéisme los pies,
padre, atéisme las manos,
con el fervor de la sangre
no vos haga algún pecado;
padre, tapéisme los ojos,
no vos vea mal airado.—
Con el tual de la leña
pies y manos le había atado,
con una cinta morada
los ojos le había tapado,

se muestran a medio camino entre los correspondientes del romance letrado:

—Dadme vuestra bendición
por que muera consolado;
también las manos me atad
porque esté más sosegado,
porque, con la juventud,
no haga algún desaguisado.—

(...)

Dada ya la bendición,
los ojos le ha envendado,

y los que se dan en la tradición castellano-leonesa:

—Padre, cortáime la lengua,
por si vos ofendo en algo;
padre, atéisme las manos,
porque no vaiga braciando;
padre, atéisme los pies,
pa que no vaiga enredando,

o

—Átame de pies y manos
pa que muera sosegado,

o

—Los brazos me atará atrás
con un cordón encarnado;
los ojos me ha de vendar
para no verle airado.

45
NACIDO NOS HA UN BAILICO

En la ciudad de Toledo
y en la ciudad de Aragón,
nacido nos había un baile,
nacido nos había un varón;
chiquito era de cuerpo,
malo y de mala intención.
Mató a su padre y su madre
y a un hermanito, el mayor;
tres hermanas que tenía,
un mal oficio les dió:
una puso en la taberna
y la otra en el mesón
y la más chiquita de ellas
la puso a vender cairón.
Otro día en la mañana
su hermano por áhi pasó.
— ¿A cómo vendes, hermana,
a cómo vendes cairón?
— ¡Cómo lo haré, mi hermano,
no lo sabo vender, no!;
si la gente vende a libra,
yo lo vendo a cuarterón.—
Alzó vara de membrillo,
las cien varadas le dio.
Otro día en la mañana
la niña ya se enseñó:
— ¿A cómo vendes, hermana,
a cómo vendes cairón?
— Si la gente vende a treinta,
yo lo vendo a treinta y dos.

En la tradición del siglo XX, este romance sólo ha sobrevivido entre los judíos sefardíes de Marruecos. Pertenece a una curiosa rama del Romancero, la jayanesca, referente al mundo de los rufianes y prostitutas. Aunque Hanna Bennaim, Majní Bensimbrá, Preciada Israel o Simi Salama de Anahory desconozcan ya las voces germanescas "baile" 'ladrón' (y tiendan a deformarlo en "fraile") y "cairón" 'lo que gana la mujer con el alquiler de su cuerpo' (y lo conviertan en "lairón" o "cafyun" 'opio'), ese vocabulario, sin duda aún comprensible para anteriores cantores judeo-marroquíes, adscribe lo por ellas cantado, aún más claramente que la historia relatada, a ese particular subgénero de la poesía cantada española, que gozó de un éxito continuado durante varias centurias.

Don Francisco de Quevedo, conoció evidentemente el romance tradicional sobre el "baile" toledano y lo aprovechó y glosó en un romance que comienza *"Todo se lo muque* ('come') *el tiempo"*, cuyo texto impreso conocido más antiguo (y, en mi

opinión, más próximo al arquetipo) es el incluido en una colección romancística impresa en Zaragoza por Pedro Lanaja, en 1643: *Romances varios. De diversos autores. Añadidos y enmendados en esta tercera impressión.* Quevedo remata en él la enumeración de famosos personajes, pertenecientes al mundo de los valientes jayanes y de sus hembras, pasados ya a mejor vida, introduciendo, por medio de los versos

> y para que no se acabe
> su familia ni su casta
> y porque los gustos tengan
> rumbo, fiesta, baile y danza,

la historia de un nuevo «valiente», la de nuestro personaje:

> En la ciudad de Toledo,
> donde los hidalgos son,
> nacido nos ha un bailico,
> nacido nos ha un bailón.
> Chiquitico era de cuerpo
> y grande de coraçón,
> astilla de otros valientes,
> chispa de todo furor.
> Mató a su padre y su madre
> y un hermanico, el mayor,
> dos hermanas que tenía
> puso al oficio trotón:
> Una puso en la taberna,
> para todo sorbedor,
> la otra, por más hermosa,
> llevó a ganar el cairón.
> La niña, como novata,
> no sabe navegar, no
> y el rufián, como es astuto,
> dábale aquesta lición...

Sólo, a partir de este punto, cuando el rufián comienza a aleccionar a la niña que ha de ganar el "cairón", es cuando Quevedo, apartándose decididamente del estilo expositivo heredado de la canción tradicional (que antes únicamente venía enriqueciendo con algunas expresiones metafóricas o metonímicas propias), aprovecha el tema sugerido por la lección del rufián a su hermanita para, con su genialidad y desgarro típicos, acumular figuras y conceptos que subrayen el cínico mensaje:

> — Yo soy el rufián Tasquillos,
> el rufián Mendrugo soy,
> todo valiente barbado
> oiga lampiño dotor:
> Valientes que por su pie,
> teniendo ya treinta y dos,
> se fueron, como a la pila,
> a lo penoso y rigor,
> son valientes convertidos,

sólo soy valiente yo,
que en el vientre de mi madre
a'scuras tuve quistión.
En el nombre de Maladros,
nuestro padre fundador,
sea, niña, daca y daca,
tema de vuestro sermón.
¡Vive el dador!, dicen todos
desde que el mundo nació,
mas ¡El prometedor vive!
–no lo ha dicho humana voz.
De oficiales y tenderos
y de todo cosedor
todo dinero es dinero,
no tiene casta el doblón;
el dinero del judío
y el dinero del Señor
todos prueban de la bolsa,
todos de un linaje son.
Moneda que no se toma
es la moneda peor;
poco dinero, es dinero,
un real con otro son dos.
Para ser mujer de prendas,
toma prendas de valor,
vida, y ásteme a las ramas,
que prendas, dineros son.
No haya almuerzo ni merienda,
comida ni colación,
pues, por desquitarla, el dueño
come más que un cavador.
Cageros de ginoveses
regalado pexe son,
esponjas para su amo
que, apretadas, dan licor.
Vegezuelo, escribanía,
porque, bien mirado al sol,
es tinta y papel su barba
de la pluma que guardó.
Mancebito perniborra,
dulcísimo paseador,
conjúrale como a nuve
y échale en otra región.
Caballero linajudo,
desabrigado amador,
que paga en genealogías,
métase a coronicón.
Donosos y bien hablados,
todo cuerpo bailador

gaste con otra las gracias
  y contigo el talegón.
Señoría, si es Venecia
  o Génova, buenas son,
que hay señorías caninas
  y título ladrador;
no titularás en vano
  es mandamiento mayor.
Más vale doblón picaño
  que príncipe sin doblón.

Aunque en esta lección del rufián predominen los motivos y conceptos típicamente quevedescos, aún creo poder entrever en ella varios componentes heredados del texto tradicional inspirador: *"todo dinero, es dinero / no tiene casta el doblón", "poco dinero, es dinero, / un real con otro son dos", "vida, y ásteme a las ramas, / que prendas dineros son"; "más vale doblón picaño / que príncipe sin doblón"*.

El Romancero tradicional del siglo XX heredó algunos temas creados por los grandes autores del siglo XVII; pero aquí la relación entre los dos textos no es ésa. Nos consta que el romance del "baile" toledano era ya parte del repertorio de canciones tradicionales de que hicieron uso los músicos cortesanos en el siglo XVI. Francisco de Salinas, en *De Musica Libri Septem* (1577), imprimió la notación musical de esa canción con el *incipit:*

En la ciudad de Toledo,
  donde los hidalgos son,

y, con ese mismo comienzo, era recordado nuestro tema en el París de los prolegómenos de la Guerra de Religión por un miembro de la Embajada de Felipe II. Cuando el embajador, Thomás Perrenot de Granvela, señor de Chantonay, envía a su rey una carta, el 28 de mayo y 6 de junio de 1562, llena de citas de versos de romances y canciones tradicionales transcritas en la cifra secreta que empleaba para transmitirle secretos de Estado, entre los versos citados en tan enigmático despacho diplomático, podemos leer (si desciframos el trecho correspondiente) estos cuatro octosílabos:

E.n la [c]i.u.da.d de To.le.do,
do.n.de lo.s y.da.l.go.s so.n,
na.ci.do no.s ha u.n ba.y.lico,
na.s.ci.do no.s ha u.n ba.y.ló.n,

que confirman la pertenencia del *incipit* citado por Salinas al romance-baile glosado por Quevedo y cantado por las romanceristas judeo-marroquíes.

El romance del "baile" toledano procedía de tiempo atrás, de los comienzos del siglo XVI cuando menos, ya que Fernando Colón, muerto en 1539, guardaba en su biblioteca de bibliófilo (tan saqueada en siglos pasados) un pliego impreso con una "Arenga" en coplas, de un tal Salvador Rodríguez, llamada "La ron", que describe en su *Abecedarium B*, cuyo *incipit* era:

En la ciudad de Toledo,
  donde flor de bayles son.

Gracias al autor teatral Jaime de "Guete", nos consta que esa canción, llamada

“La ron”, estaba en metro romancístico, toda vez que en su *Comedia Vidriana*, fechable hacia 1525, incluye una adaptación de ella, que dice:

En la ciudad de Toledo,
  retorcido el bigatón,
píxase de barva luenga
  anegada en Villalón.
De la ron
  ron ron ron ron
Doze mil piojos tiene,
  todos granos de oro son,
atorgados por el Papa,
  donde flor de bayles son.
De la ron
  ron ron ron ron.
Y hallaron al alguazil
  turradico cara al sol,
y ellos, en aquesto estando,
  sagodiósle un bofetón.
De la ron
  ron ron ron ron.

El romance, con su estribillo característico propio del canto, fue, de otra parte, utilizado “a lo divino” por Mateo Flecha “el Viejo” (muerto en 1553), en una ensalada, llamada *Iubilate*, hecha en loor de la Virgen, que acababa:

Assí, assí, cuerpo de nos,
  aquí veré yo
como baylaréys vos
  a la girigonça.
Saltar y baylar,
  con bozes y grita
¡y vos renegar,
  serpiente maldita!
La Virgen bendita
  os haze dançar
a la girigonça,
  la girigonça.

Nos la transmitió Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra*, Sevilla, 1554, en texto mejor que el editado por el sobrino del autor de la ensalada años después, en Praga, 1581. La sección basada en “La ron” es la siguiente::

De la ran ron
  de la ran ron, ron ron,
de la ran ron.
En la ciudad de la Gloria,
  do los seraphines son,
denmedio de todos ellos
  cayó un pícaro baylón,
de la ran ron,

cayó un pícaro baylón,
de la ran ron.
Cardador era de percha,
de sobaco aliviador;
huye de la gurullada
en Castilla el vanastón,
de la ran ron,
en Castilla el vanastón,
de la ran ron.

Vistas en conjunto todas estas citas e imitaciones, es evidente que desde comienzos del siglo XVI gozaba de gran difusión un romance en que su famoso estribillo "La-ron" hacía alusión a la condición del protagonista, un afamado 'ladrón', y en que se empleaba un vocabulario, apropiado al tema, perteneciente al lenguaje llamado "germanía", "junciana" o "gerigonza". A él pertenecen, no sólo voces y expresiones como "pícaro" y "pixar", "baile" o "bailón", "granos de oro", sino asimismo "cardador" 'ladrón, miembro de la carda o cuadrilla de valentones y rufianes que cardan o limpian a quien pueden', "percha" 'uña sobre la que los ladrones cortan la bolsa', "sobaco" 'lo que se hurta y lleva bajo el brazo', "aliviador" 'el ladrón que recibe el hurto que hace otro y se va con él', "gurullada" 'corchetes', "vanastón" 'cárcel'. Es ese romance-canción al que debemos pensar que remontan tanto el romance-baile de jerigonza utilizado por Quevedo como el romance-canción sefardí.

En cierto modo al margen de esa plurisecular tradición cantada se nos sitúa la famosa exhibición de lenguaje germanesco conocida como "El Perotudo", que su editor Juan Hidalgo (probablemente un pseudónimo) presentó como "el primer romance que se compuso en esta lengua" (la "germana") en su libro *Romances de germania de varios autores, con su Bocabulario al cabo por la orden del a, b, c para declaración de sus términos y lengua*. Comienza:

En la ciudad de Toledo,
donde flor de bayles son,
nacido nos ha vn baylico,
nacido nos ha un baylón;
Jugador de media espada,
de sobaco aliviador,
hijo es de un mesonero,
muy perverso en condición,
por naturaleza caça
el que es hijo del açor,
y, aunque pequeño de cuerpo,
es de grande coraçón,
allá haze su guarida
a la puerta del Cambrón…

La primera edición de la obra de Hidalgo llegada hasta nosotros es de 1609; y, si bien tenemos un testimonio de que circulaba con anterioridad, su composición sabemos que no puede ser anterior al 27 de mayo de 1570. Es, pues, posterior a la fama de "La ron", y, en modo alguno, el texto primigenio de la historia del "bailico" toledano.

Su compositor quiso hacer gala de su dominio del lenguaje críptico germanesco, por lo que se entretuvo en incorporar al relato una interminable enumeración de los oficios, artes y tretas del "bailón" toledano glosando lo heredado de la canción (que pueden ser versos como "cortador sobre la percha, / de prendas carduçador", "quatrero maravilloso, / alcatifero mayor", "lo que sus ojos columbran, / sus manos águilas son").

Sólo después de 76 octosílabos preñados de vocablos de la germanía (al estilo de; "diez huebras lleva de bueyes, / cada cual es con su flor: // con la raspa y cortadillo, / tyra y panda y ballestón, // el ala de mosca lleva / y también el cigarrón"), sigue narrando, de forma más ligera:

Por gozar de las pelozas
de los que visoños son,
trae tres marcas godeñas
que le ganen el cayrón:
La una era la Games,
la otra la Salmerón
y la otra era la Méndez,
Méndez de Sotomayor
—Ganáme, marcas, ganáme,
para comprar un trotón
para andar de feria en feria
de Burgos a Villalón.—
De lo que las marcas ganan,
comprara el rufo un trotón,
fuérase de feria en feria
que le ganen el cayrón.
La Games dexó en Toledo,
en Burgos la Salmerón,
la Méndez lleva consigo,
que es marca de arte mayor.

A diferencia de lo que ocurría al enumerar las "gracias" del baile, basta ahora reconocer que "peloza" o "pelota" es 'bolsa de dinero' y 'mujer de mancebía´, "marca" 'mujer pública, prostituta', "godeña" 'principal', "rufo", 'rufián', "trotón" 'rocín', para entender todo. Pero, de nuevo, la acción relatada se interrumpe, para enumerar "las armas que el bayle lleva" durante 18 octosílabos, también abarrotados de vocabulario germanesco. A continuación, se nos cuenta;

Ella va en un cuatropeo
y él a fuerça de talón;
por la calca do caminan
le va dando esta lición...

y así entramos en el tema más característico del romance-canción:

— No seas marca de rebuelta,
ni me rebuelvas questión,
que, aunque ves que vengo armado,
no soy migaja riñón.
Con los hijos de vezino

poquita conversación,
que entran por la boca manga,
salen por el cabeçón
Estos jaques de longares
no entren en tu garitón,
y aquessas tarjas de a onze
no me las deseches, non;
paparito y picañito
acoge en tu garitón.
Al que le sintieres quinas,
enguarada y hocicón,
y a aquél que no las portare,
puntillazo y torniscón,
vida, y ténteme a las ramas,
que prendas, dineros son.
Y ande el anca, seña Méndez,
en llegando a Villalón,
juegue bien la babilada,
exercítese el tajón;
mientras no uviere sanguina,
siempre trote el postillón.–

pasaje donde, aunque no falten los vocablos germanescos ("rebuelta" 'corchete', mejor que 'criado de rufián'; "migaja riñón" 'nada esforzado'; "jaques" 'rufianes'; "longares" 'cobardes'; "garitón" 'aposento'; "picaño" 'pícaro'; "quinas" 'dineros'; "babilada" 'coño, parte visible del aparato genital femenino'; "tajón" 'mesón' metafóricamente empleado; "postillón 'rocín' metafóricamente empleado), predomina una dicción que no desentona de la que trasciende en las referencias al baile de la gerigonza, tanto anteriores como posteriores al vocabulario de la germanía compilado por Hidalgo. El romance de "Perotudo", sobre "el ladrón que ahorcaron", tal como lo publicó el vocabulista nunca pudo ser canción, ni cantarse, con sus 288 octosílabos densamente poblados de términos de la germanía útiles para unlexicógrafo, ni ser el antecesor, no ya de "La ron", sino del baile inspirador de Quevedo, pues no hay manera de que adquiriera forma tradicional en el curso de una trasmisión oral que, obviamente, no pudo tener. Pero en su texto sobrevive, en convivencia con la erudición lexicográfica, la herencia narrativa y formal del texto del baile romancístico de la gerigonza, baile de vigencia plurisecular, que ha dejado su huella en el Romancero del siglo XX. Y gracias a él podemos imaginar el desarrollo de la narración del baile de la jerigonza hasta que el "bailón" es preso, llevado a *"la trena"* y sentenciado a perecer en *"basilea"*, donde muere *"tostadico y puesto al sol"*; por más que, en el "Perotudo" de Hidalgo nos sea imposible discernir qué proviene de la tradición y qué es propio del romance "erudito" ofrecido a quienes, en los primeros años del siglo XVII, trataban de aprender "en las escuelas de Salamanca" la "bastarda lengua" que *"entre la gente de la vida mala"* llaman *gerigonza*, según Bartolomé Ximénez Patón denuncia, muy indignado, en su *Eloquencia española en arte* (1604).

46
LA NOBLE PORQUERA

No bien se ha sentado
don Bueso a la mesa,
le han llegado nuevas
que vaya a la guerra;
no bien se ha sentado
don Bueso a la tabla,
le han llegado nuevas
que vaya en batalla.
—Madre, la mi madre
si bien me queréis,
a la mi esposita
me regalaréis,
de la mano a misa
me la llevaréis,
pero con las vacas
no me la mandéis;
madre, la mi madre,
si bien me estimáis,
a la mi esposita
me la regaláis,
de la mano a misa
vos me la lleváis,
pero con las vacas
no me la mandáis.
—Vete tú, mi hijo,
vete tú a la guerra,
con tus hermanitas
labrará la seda;
vete tú, mi hijo,
vete a la batalla,
con tus hermanitas
bordará la holanda.—
—Tú no vales, no,
para labrar seda,
ve a guardar ovejas
arriba en la sierra;
tú no vales, no,
para bordar paños,
ve a guardar las cabras
en campos extraños.—
Apenas llegó
don Bueso a la guerra,
cuando Marianita
lloraba en la sierra;
apenas don Bueso

a la guerra llegara
cuando Marianita
en la sierra lloraba.
—Caballeros vienen
caballeros van,
¿cuándo vendrá Bueso
que en la guerra está?—
A los siete años
se ha puesto a cantar:
—Don Bueso vendrá
don Bueso vendría,
de guardar las cabras
él me sacaría;
don Bueso vendría,
don Bueso vendrá,
si no viene luego,
ya no tardará.—
Tiene Marianita
la voz tan delgada,
la siente don Bueso
desde donde estaba;
tiene Marianita
la voz tan subida,
la siente don Bueso
de allá de las Indias.
—Váyanse, señores,
por esos senderos,
voy a ver quien canta
por esos coteros;
váyanse, señores,
por esos caminos,
voy a ver quien canta
arriba en los riscos.—
—Linda zagaleja,
del dulce mirar,
un borrego de esos
bien me venderá.
—Un borrego de ésos
no se lo daría,
tengo suegra mala
y me pegaría.
—Linda zagaleja,
del dulce mirar,
un borrego de ésos
a mí me has de dar.
—Señor caballero,
no haré yo tal,
mi suegra es muy mala
y me matará.

—Vaya, zagaleja,
vaya, por tu vida,
pan de tu zurrón
tú si me darías.
—Pan de mi zurrón
yo se lo daría
pero es de cebada,
no lo comería.
—Linda zagaleja,
del dulce mirar,
si hallaré posada
en este lugar;
linda zagaleja,
dime, por tu vida,
si en casa tu suegra
posada darían.
—Si va usted de rico,
posada darán;
si va usted de pobre
se la negarán,
en casa mi suegra
eso se hace ya.
—¡Vamos, zagaleja,
vamos, por tu alma,
arrea el ganado
para la majada!
—Vaya, el caballero,
ande su jornada,
quien lo trae al campo,
ésa lo encerraba.—
Se va el caballero,
se va caminando,
a la zagalita
atrás la ha dejado.
—Muda, Marianita,
muda la camisa,
que ha venido gente,
gente muy lucida;
muda, Marianita,
muda la delgada,
que ha venido gente
de allá, de batalla.
—Siete años ha, siete,
sin mudar camisa,
no la he de mudar
por gente lucida;
siete años ha, siete,
sin mudar delgada,
no la he de mudar

por gente' e batalla.
—Ponte, Marianita,
vestidos de seda,
tenemos en casa
gente de la guerra;
ponte, Marianita,
vestidos de grana,
gente de la guerra
tenemos en casa.
—No me pongo, no,
vestidos de seda,
que me pegarán
pelos las ovejas;
no me pongo, no,
vestidos de grana,
que me pegarán
pelitos las cabras.
¡Quite, el caballero,
espada y capote,
que aquí cuelgo yo
el zurrón de noche!;
¡quite, el caballero,
capote y espada,
que aquí cuelgo yo
zurrón y cachaba!
¡Quítate de ahí, gato,
quítate de ahí, perro,
que ésa es la cama
donde yo me acuesto!;
¡quítate de ahí, perro,
quítate de ahí, gato,
que ésa es la cama
donde yo descanso!
—Dime, zagaleja
del dulce mirar,
¿no tendrá otro sitio
donde descansar?
—Eso no, señor,
señor caballero,
hace ya siete años
que en el suelo duermo,
lo que hace se fue
mi querido Bueso.
—Señora viudita,
¿qué hay para cenar?
—La gallina asada
no le ha de faltar.
—Linda zagaleja,
del dulce mirar,

siéntate a mi mesa
conmigo a cenar,
que la pechuguilla
a ti te la he dar.
—La gallina asada
cene el caballero,
que aquí están mis hijas,
que lo son primero,
que la zagaleja
ya cenará suero;
cene el caballero,
cene su gallina
y lo que sobrare
déselo a mis hijas,
que la zagaleja
suero cenaría.
-Señora viudita,
me voy a acostar,
que una hija suya
me venga a alumbrar.
—Una hija mía
no se la he de dar,
mas la zagaleja
le irá a alumbrar;
una hija mía
no se la daría,
mas la zagaleja
no le negaría.
—El gran caballero,
si bien me queréis,
la honra de don Bueso
no me la quitéis...
Si tú eres don Bueso,
yo doña Mariana,
sortijitas de oro
veré si apretaban.—
—¡Arriba, zagala,
del dulce dormir,
que la oveja bala
y quiere salir!,
¡arriba, putuela,
de ese dulce sueño,
que la oveja bala
y quiere ir al yerbo!
—Si la oveja berria
y quiere salir,
su hija galana
que la vaya abrir,
mi marido es vuelto

y quiero dormir;
si la oveja berria
y quiere ir al yerbo,
su hija galana
que vaya con ello,
que estoy en los brazos
de aquél que más quiero!

Es ésta la versión propia del Norte de España, que me es conocida en buenas versiones de Cantabria, Burgos y Palencia y en textos mucho peor conservados de Asturias, Lugo y Salamanca. El romance, con la misma estructura en hexasílabos paralelísticos, fue cantado por los sefardíes de Marruecos, donde se olvidó el final de la historia, y por los de Oriente, donde los versos hexasílabos han sido mayoritariamente refundidos en octosílabos. Pese a ésta suerte disimilar, las dos tradiciones judeo-españolas revelan un origen común, ya que remontan a un prototipo que narraba, más o menos, así la historia:

—Irme quiero, madre,
a la romería,
yo vos encomiendo
a María, mi amiga,
me la paréis mientes
como a vuestras hijas;
irme quiero, madre,
a Roma, la santa,
yo vos encomiendo
María, mi amada,
me la paréis mientes
como a mis hermanas.
—De día, mi hijo,
bordando y cosiendo,
de noche, mi hijo,
cabe mí durmiendo;
de día, mi hijo,
cosiendo y bordando,
de noche, mi hijo,
cabe mí folgando.—
Aún no pasó Bueso,
aún no paso el agua,
ya mandó a María
a apacentar vacas;
aún no pasó Bueso,
aún no pasó el río,
ya mandó a María
a pasear cabritos.
Ya se fue don Bueso
a la romería,
gritos da María
que de allá la oía:
—¡Ay, los mis briales,

de oro guarnidos,
de pasear ganado
se me han rompido!
—¡O es ángel del cielo
o la esposa mía!—
Ya vuelve don Bueso,
ya vuelve y venía.
—Ven acá, mi nuera,
a trocar camisa,
que mi hijo don Bueso,
mi hijo ya venía;
ven acá, mi nuera,
a trocar delgada,
que mi hijo don Bueso,
mi hijo ya tornaba...

Muy diverso es el texto de este tema baladístico que conserva la tradición catalana, desde Graus hasta Menorca. Es monorrimo en -é, en octosílabos (8 / 8) y con el primer hemistiquio octosilábico siempre grave. Va de acuerdo, tanto en forma como en contenido, con los textos hermanos transpirenaicos. Lingüísticamente, es muy curiosa la presencia, en textos del Principado, de "dialectalismos" en las rimas, tanto provenzales como castellanos:

Qué petita l'han casada
la filla del cavallé,
a l'endemá de les bodes
–son marit l'ha de vester!
El rey n'ha fet fé una crida,
una crida n'ha fet fé:
que condes y caballeros
a la guerra hajin d'ané.
Y també lo don Guillermo,
aquell també hi ha de ané,
que en té la dona bonica
y no la'n gosa deixé;
que l'encomane a sa mare,
que la'n governará bé.
—Ay, mare, la meva mare,
aquí os deixo ma mullé,
que no li feu fé feinetas,
sino es cusé o brodé;
no li feseu treure aygua
amb so poal mes grandé,
sino ab so poal de plata
que per ella el vaig fé fé...

Su directa conexión con la tradición francesa, e indirecta con la piamontesa, se manifiesta no sólo en que el oficio vil encomendado a la noble esposa es el de porquera y en las características métricas del texto, sino en el nombre del caballero, que conservan algunas versiones catalanas, "don Guillermo ("Guillaume", en textos transpirenaicos), y en la "feina" que, aparte de guardar los puercos, dice la

“porquerola” tener encomendada cada día y que el caballero le ayudará a hacer:

—Ara em diràs, porquerola,
quina feina tens de fé.
—Set fusades cada dia,
tres feixos de llenya a fé.
—Aspia les set fusades,
—qu’el feix de llenya hi de fé.—
Amb la punta de l’espasa
—el feix de llenya’n va fé.

Los comparatistas que conciben la transmisión de los textos de un área lingüística a otra como actos puntuales de traducción pensarán que el prototipo de la canción catalana fue “traducido” del francés y, a su vez, el castellano del catalán y, sabe Dios cuando, divulgado éste entre los judíos emigrados de España. Incluso hay quien se atreve a situar el origen de todo en el siglo XVI, en memoria del cruzado monsieur Guillaume de Beauvoire, que se casó tan joven que no se sabía vestir. Pero los contactos entre tradiciones no suelen ser (como ya hemos visto en otros temas) así de simples, sino más difusos y reiterados. Basta ver que en la tradición en castellano, tanto peninsular como judeo-española (marroquí y oriental), se conserva memoria del “motivo narrativo” consistente en el canto de la pastora milagrosamente oído por su marido desde el otro lado del mar, que las versiones catalanas desconocen, y que, en la tradición del Norte de España, se mantiene el detalle, presente en la balada francesa, de que el caballero encargue a su madre que lleve a misa a su esposa, detalle de carácter formulario así mismo ausente de todas las versiones catalanas, tanto de las Baleares, como del Rosellón, como del Principado, como de Ribagorza.

El empleo de un metro hexasilábico, tanto en la Península como en la tradición judeo-marroquí, junto con la extraordinaria conservación, en ambas áreas, del sistema paralelistico, apuntan a un origen muy antiguo del romance en castellano; tan antiguo, que ha podido ser heredado por dos ramas de la tradición, la cristiana y la judía, que han diversificado su texto de la forma tan notable que hacen patente las dos versiones arriba citadas de la misma historia. A diferencia de lo que ocurre con otros romances, la tradición catalana y la castellana no derivan aquí de un tronco común. Su semejanza argumental tiene sus orígenes en antecesores remotos de la tradición baladística pan-europea.

47
LA CAZA DE CELINOS

El casar y el compadrar
cada uno con su igual
y no como aconteció
a Elena de Montalbán,
que la casan con un viejo,
viejo es de antigüedad:
al viejo le vence el sueño,
la niña quiere folgar.
El viejo, como es costumbre,
para la misa se va.
Tomó peine en la su mano,
sus trenzados fue a peinar;
en la su mano derecha
un espejo de cristal.
Miraba su lindo cuerpo
y su bel asemejar,
bendiciendo a Dios del cielo,
tan linda la fue a criar;
maldiciendo padre y madre
que un viejo le fueron dar.
Mientras el conde está en misa,
Celinos por allí va,
con trescientos cascabeles
alrededor del petral:
los unos cien son de oro,
os otros cien de metal,
los otros cien son de plata
para mejor resonar.
—¿Cómo lo haré yo, Celinos,
para aquel viejo matar?
—Decidle que estáis preñada
de tres meses y algo más,
que se os antoja un antojo,
antojo que es de antojar:
la cabecita de un ciervo
que anda en el Monte Olivar.
Cortarle he yo la cabeza
y os la tengo de mostrar,
en la punta de la lanza
yo la tengo que apuntar.—
El conde viene de misa,
la condesa mala está.
—¿Por qué lloras, la condesa,
por qué tienes de llorar?
—De este mal que yo ahora tengo

nada a ti te ha de pesar:
lloro porque estoy preñada
de tres meses y algo más.
—¿Si quieres trucha de río,
o pescado de la mar,
o carnero castellano,
o vaca de Portugal?
—En los montes de Celinos
un ciervo oigo bramar,
que le relumbra la pluma
como si fuera cristal,
si de aquel ciervo no gusto,
yo pienso de reventar.
—No arrevientes, la condesa,
bien se puede remediar,
que la cabeza del ciervo
yo te la treré a cenar.
Baja las armas, Elena,
para yo irla a buscar.
—¡Malditos sean los viejos
y quien les ha dado pan,
que para matar un ciervo
las armas quieren llevar;
con la rueca a la cintura
yo me lo atrevo a matar!—
Tomó armas y caballo
al ciervo fue a alcanzar.
Siete vueltas diera al monte
sin con el ciervo encontrar;
de las siete para ocho
vio unas armas relumbrar.
—¿Adónde va, el conde viejo,
por este Monte Olivar?
—Antojos de mi condesa
aquí me han hecho llegar.
—Antojos de tu condesa
la vida te han de costar.
—¿Qué te hice yo, Celinos,
que me respondes con mal?
—En la tu mulica roja
me tengo de pasear
y la tu esposa querida
marido me ha de llamar.
—Eso está de Dios, Celinos,
lo que Dios quiera será.—
De primero, al conde viejo,
de primero, le iba mal;
a los segundos encuentros,
Celinos en tierra está.

Ya le corta la cabeza,
para su casa la trae.
—Toma esta cabeza, Elena,
para tu antojo quitar.
—Esa cabeza, el conde
viva debiera de estar,
que tiene muchos parientes
y te puede venir mal.
Para que pronto lo sepan,
cartas les he de enviar.
—Calla, calla, la condesa,
razón tú no les darás.—
Le cortara la cabeza,
las pusiera par a par:
—¡Ahora ya yo os doy tiempo
de dar besos y abrazar!

Únicamente la tradición oral moderna, en territorios muy varios, nos ha conservado textos de este romance, que no aparece en las colecciones antiguas. Sólo una ensalada de romances a lo divino de 1560, en que se narra la caída de Lucifer, nos ha dejado, en dos octosílabos (glosados en la estrofa 65), huella de él, aunque deformada, debido a los propósitos del glosador, que acababa de recordar los versos del famoso romance: *"Cata Francia, Montesinos"*:

Cata la vandera y seña
que perdió este desleal
con injuria no pequeña;
cata las sierras de Ardeña
donde brama un animal,

huella que siempre me resultó evidente gracias a una versión de "La caza de Celinos" que en 1948 pude oír en Sejas de Sajambre (Zamora), donde figuraban los versos:

—N'esos montes de Ceriño
un ciervo oyo bramar,
que, si no comiese de él,
esperaba reventare.

En ella estos versos eran parte central del engaño que traman conjuntamente la esposa del viejo conde, deseosa de deshacerse de él, y su amante Celinos, engaño que constituye el motivo central, en torno al cual gira la acción del romance en todas las versiones orales modernas, sean del Noroeste de la Península (que es donde se llama así al amante), sea en Cataluña (donde recibe el nombre de Dirlos, deformado en Grillos), sea en las comunidades judeo-españolas de Oriente (en que predomina el de Carleto): la joven esposa finge hallarse embarazada y tener antojo de comer carne de caza de un determinado ciervo (jabalí, u otro animal) que se halla en un monte específico, al cual pretende que su viejo marido acuda sin protección, para que Celinos le dé fácilmente muerte.

La gesta de *Beuve de Hantone*, de la cual se conocen varias redacciones, una anglo-normanda (del s. XII), dos francesas (del s. XIII) y varias italianas en verso y

en prosa (tardías), y que tuvo difusión pan-europea (en versiones holandesa, inglesa, irlandesa, galesa, nórdica, servia, rusa, yidish y rumana), se inicia con un episodio semejante, referido al padre de Beuve, el conde Gui de Hantone.

Tenemos que recurrir a distintas ramas de la tradición europea para hallar los detalles de la narración más cercanos a los del romance cantado en las diversas lenguas hispánicas (en gallego-portugués, en castellano, en judeo-español, en catalán): sólo la tradición italiana declara específicamente que la esposa se finge preñada para exigir el cumplimiento de su antojo de comer carne de caza; otras ramas de la tradición (la anglo-normanda, las francesas, la inglesa) se conforman con decir que se finge enferma, pero el deseo de carne de caza como necesidad perentoria para una criatura en ciernes es un motivo tradicional bien conocido. En la versión italiana, no se especifica el animal deseado; en el texto anglo-normando, se trata de un jabalí y, en las dos versiones francesas, de un ciervo que se halla en cierto bosque "en Ardenne" (como decía también la versión castellana conocida por el autor de la ensalada), y, en ellas, la esposa antojadiza no sólo pide su carne sino "le cuer du ventre, ains que fers láit touchié" (lo cual nos trae al recuerdo la versión oral de nuestro romance arriba citada, en que la condesa pondera la reluciente piel ("la pluma) del ciervo deseado).

La íntima relación entre el romance hispánico y la historia de Gui o Guido, no se manifiesta únicamente en la escena del ardid tramado por los amantes, sino en otra escena previa (que de forma plena sólo es recordada en las versiones judeo-orientales), la de la bella que se mira al espejo y maldice a sus padres por haberla casado con un viejo. Se halla también en las versiones continentales francesas y en las italianas de "Beuve" o "Buove"; y, en forma especialmente próxima a la de nuestro romance, en los textos italianos, en verso y en prosa:

"Muchas veces, estando en su cámara mirando su bella figura en el espejo, maldecía a quienes le habían dado por marido a Guido d'Antona, que era viejo cano. Y decía: Mi padre debería haber pensado que, puesto que el duque Guido había pasado tantos años sin mujer, sería porque le movía bien poco el deseo de ella, y que, si de joven no tuvo deseo de mujer, ¿cómo iba a tenerlo ahora en su vejez?".

El romance hispánico "moraliza" la escena épica, suponiendo que el viejo conde no acepta la insinuación de su mujer de que vaya desarmado (habrá de entenderse 'sin armadura'), ya sea porque toma finalmente sus armas, ya sea porque finge dejarlas pero se provée de otras nuevas, lo que le permite ser él quien corte la cabeza de su rival. El viejo Guido caía en la emboscada.

48
EL VENENO DE MORIANA

Madrugara don Alonso,
púsose galán pulido,
para invitar a su boda
a los parientes y amigos.
A las puertas de Moriana
parara el su rocino.
—Vengo a brindarte, Moriana,
para mi boda el domingo.
—Esas bodas, don Alonso,
debieran de ser conmigo.
—¡Calla, calla, Moriana,
no te ha de faltar marido!
—Que me falte o no me falte,
tenía gusto contigo;
pero ya que no lo son,
–yo lo mismo estimo el brindo.
Siéntate ahí, don Alonso,
en ese escaño dorido,
que me lo dejó mi padre
para el que case conmigo;
comerás de mi pan blanco,
beberás de mi buen vino.—
Moriana, muy ligera,
brincó en su jardín florido,
tres hojas de rejalgar
pronto las hubo cogido,
de la raiz del beleño
y del solimán florido,
lo majó en un almirez
y lo aderezó en el vino.
—Bebe, bebe, don Alonso,
bebe, bebe de este vino,
siete años había, siete,
que te lo tengo escondido;
bebe, bebe, don Alonso,
bebe, bebe de este claro,
siete años había, siete,
que te lo tengo guardado.
Toma, don Alonso, toma,
tómate el vaso de vino,
que el sol ya se ve bajar
y el día ya va corrido
y se celará tu esposa
si tardas acá conmigo.
—Pruébalo tú, Moriana,

pruébalo tú en primero,
que así hace toda mujer
que convida a un caballero.—
Ya lo ponía Moriana
ya lo ponía en la boca,
los dientes tiene menudos
y de ello no pasa gota.
Don Alonso, como mozo,
maldita gota ha perdido;
con la fuerza del veneno
se le robaba el sentido.
—¿Qué me diste, Moriana,
qué me diste en este vino,
—tengo la rienda en la mano
y no veo a mi rocino?;
—¿qué me diste, Moriana,
qué me diste tú en el claro,
tengo la rienda en la mano
y no veo a mi caballo?
—Sangre de siete culebras,
ojos de un lagarto vivo,
y en cima de todo ello
le eché el beleño molido.
—¡Ay, pobre de la mi esposa
que no ha dormido conmigo,
y pobre de la mi madre,
que ya no me verá vivo!

Es muy probable que el romance de "El veneno de Moriana" nunca se imprimiera en pliegos sueltos ni en cancioneros de romances del siglo XVI, ni se copiara manuscrito, pues no han llegado a nuestro conocimiento versiones antiguas. Sin embargo, tanto en ese siglo como en el siglo XVII, era bien conocido por transmisión oral, según nos prueban dos referencias que sólo tienen sentido aceptando que se le consideraba romance identificable por cualquiera. Esas citas nos aclaran, de paso, por qué no fue impreso en los pliegos sueltos y en los cancioneros de romances: era un romance paralelístico y esa estructura no se admitía en los impresos romancísticos pues sólo se aceptaban en ellos los romances monorrimos o de series monorrimas. La cita más antigua evidentemente alusiva a nuestro romance es la incorporada a la "estança tercera" de una "Ensalada de romances viejos" del siglo XVI (impresa en un pliego suelto conservado entre los existentes en Praga):

—¿Qué me distes, Morïana,
qué me distes en el vino,
que ya no puedo ni atino
contemplarte?

aunque creo que es asimismo una de las cantigas (identificada como "Muliana, Muliana") que el ama de Rubena (en la comedia de Gil Vicente de este nombre, 1562) enumera entre las que dice saber cantar.

Pero la cita más identificatoria de su tema y estructura es la que incluye Juan Bautista de Villegas en su comedia *La morica garrida,* que se publicó en la "Setima parte de Comedias escogidas", Madrid, 1654 , fols.153c-154b, donde el gracioso, Sancho, que se ha emborrachado con una bota de vino, sale cantando, con un freno de caballo en la mano:

¿Morïana, Morïana,
qué me diste en este vino,
que por las riendas le tengo
y no veo al mi rocino,
al mi quartago?.
¿Morïana, en el cercado,
qué me diste en este trago,
que por las riendas le tengo
y no veo al mi cavallo,
al mi rocino.
Morïana, en el cercado,
en este vino,
al mi rocino,
en este trago,
al mi cavallo,
Morïana, en el cercado?

La tradición judeo-española del Norte de África mantiene abundantes restos de la estructura paralelística pluriasonantada que Villegas aprovechó en su comedia para escenificar la borrachera de Sancho, y la tradición en lengua portuguesa (tanto de Portugal como de Brasil, donde es muy cantado) confirma, con su variedad de asonantes repartidos por diferentes versiones, la antigua existencia de esa estructura. El romance catalán reduce el recuerdo de ella a la alternancia de asonantes *–á.o* y *-á.a,* sin restos de paralelismo, y algo similar ocurre en las comunidades judeo-españolas de Oriente, donde alternan trechos en *–á, -í.a* e *í.o*. Desde Galicia y Zamora, hasta Asturias y León, la tradición española, aunque excelente en su riqueza de motivos, ha reducido el romance a un ortodoxo monorrimo, en asonante *-í.a*.

Más grave para la identidad del romance que los cambios prosódicos ha sido el que, en Zamora y León, buena parte de las versiones donde reconocemos la herencia narrativa y los versos típicos de "El veneno de Morïana" conserven la escena del envenenamiento subordinada al tema de "La apuesta ganada", formando una historia en que la venganza de la mujer se debe a que ha sido previamente burlada por aquel a quien ella envenena, el cual llegó a su casa disfrazado de tejedora. Al soldarse los dos temas, algunas versiones, de texto reducido, despojan al argumento de "El veneno de Moriana" del motivo introductorio: el convite a la boda con otra mujer.

49.
BODAS SE HACÍAN EN FRANCIA

Grandes bodas hay en Francia,
en la ciudad de París
que casa el hijo del rey
con la hija de Amadís.
Bailan damas y doncellas,
caballeros más de mil,
la que guiaba la danza
era una dama gentil,
que no hay quien la danza guíe
como doña Beatriz.
Mirándola estaba el conde,
ese conde de París.
—¿Qué miráis ahí, el buen conde,
qué miráis, buen conde, ahí,
si mirabais a la danza
o me mirabais a mí?
—Yo no miraba a la danza,
que otras mejores yo vi;
miro yo tu lindo cuerpo,
tan galán y tan gentil.
—Si os agrado, el buen conde,
consigo llevadme a mí,
que marido tengo viejo,
viejo está para morir;
tres hijicos chicos tengo,
no se acordarán de mí.—
Echóle la capa encima
y la puso a par de sí.
Al bajar las escaleras,
resbalósele el chapín;
en saliendo por la puerta,
su marido helo aquí:
—¿Qué lleváis ahí, el conde,
conde, qué lleváis ahí?
—Llevo yo un pajecico,
que se me durmió aquí.
—Ese pajecico, conde,
a mí me suele servir,
de día para la mesa,
de noche para dormir:
él me ponía la mesa,
él me encendía el candil,
él me hacía la cama
y se echaba cabe mí.

Llevadle esta noche, el conde,
mañana volvedle aquí.—

En el siglo XVI el romance fue publicado, gracias a una glosa hecha por Quesada, en un pliego suelto, de donde lo tomaron varios cancioneros: el *Espejo de Enamorados*, el *Cancionero de romances de Amberes* (1550), la Tercera parte de la *Silva de Romances de Zaragoza* (1555), la *Rosa de amores* de Juan de Timoneda, impresa en Valencia. Como ocurrió con muchos textos glosados, el poeta glosador prefirió "truncar" el romance, dejándolo inconcluso, acabándolo con la petición de doña Beatriz al conde:

—Si bien os paresco, el conde
conde saquéisme de aquí,
que el marido tengo viejo,
no se curava de mi.

o, con la variante:

y no puede yr tras mí.

La gracia de esta versión trunca (sin duda el único texto español por entonces conocido entre gentes de letras) atrajo al filólogo danés en el servicio ruso Thor Lange, quien en 1874 lo publicó (en compañía de Clarentius Gertz y Sigurd Müller) en versión danesa, casi literal, con un colorido ligeramente arcaico, en Euterpe, una colección de poesías extranjeras traducidas al danés. Empleó la estrofa de cuatro versos propia de las baladas danesas:

Der staar at Bryllup i Frankerig
udi den Stad Paris;
Helt statelig ganger i Dansen
den skjønne Fru Beatriz…

La balada *Skjønne Fru Beatriz* se hizo muy popular como canto en Dinamarca, con música del compositor Peter Heise (1830-1879), hoy accesible.

Como romance oral en español, sólo se ha recogido, en los siglos XIX y XX, entre los judíos sefardíes, tanto en Occidente como en Oriente. En Oriente tuvo gran difusión impresa en libritos de cordel en caracteres hebraicos. Quizá a ello se deba su gran fijeza textual y lo muy completas que, narrativamente, son las versiones orales recordadas a lo largo del tiempo en lugares muy distantes entre sí.

50
DON MANUEL Y EL MORO MUZA

Vele, vele el moro Muza
el moro Muza afamado,
caballero en una yegua
y su cuerpo bien armado,
corneta de oro en la boca
ricamente amenazando:
—Caballeros de Castilla,
salide conmigo al campo,
que yo os daré a entender
si soy de valor sobrado.
Salga uno, salgan dos,
salgan tres y salgan cuatro,
o que salga Garcilaso,
bien me oirá, que está escuchando;
si no hay ninguno que salga,
salga el mismo rey Fernando.—
Y el rey, que sentía aquello,
el color se le ha mudado.
En los altos miradores
está la reina mirando,
la reina doña Isabel,
la mujer de don Fernando:
—¡Quién tuviera entre los míos
un caballero esforzado
que me traiga la cabeza
de aquel moro renegado!—
A todos tiembla la barba
y todos están callando;
si no era don Manuel
que estaba de heridas malo.
De prisa pidió el vestido,
de prisa pidió el calzado;
por aprisa que lo pide,
más aprisa se lo han dado.
Entró en la caballeriza,
sacó un potro mal domado;
con una mano lo ensilla,
con la otra el freno le ha echado,
con los dientes de su boca
la cincha le ha ido apretando.
No puso el pie en el estribo,
cuando ya estaba montado;
y, con la fuerza que ha hecho,
la sangre le ha reventado
de heridas que tenía viejas,

que aún no le habían curado.
Las piedras por donde iba
todas quedaban temblando.
Por donde nadie le veía
a Dios se va encomendando;
por el corro de las damas
el caballo iba bailando.
Todas damas y doncellas
salían allí a mirarlo;
también salió allí la suya,
lágrimas iba colgando:
—Toma este paño, Manuel,
límpiate, que vas sudando.
—Guárdalo tú, vida mía,
conocerás otro amado,
que el camino que yo llevo
pienso no ha de ser tornado.
—Toma este paño, Manuel,
don Manuel, toma este paño,
que me lo ha dado una mora
que a mí me había criado;
la mujer que lo lavara
no puede morir de parto,
ni el hombre que lo tuviere
debía de morir en campo.—
Apeóse don Manuel,
apeóse y cogió el paño.
Al pasar un fuerte río,
al entrar un verde prado,
bien lo veía el moro Muza,
que está esperando en el campo:
—Ya te veo, don Manuel,
que vienes muy alentado,
si quieres gozar la esposa,
vuélvete y deja el caballo.
—Soy capitán de las damas,
no volveré sin recado:
sin quitarte la cabeza
o dejar la mía en campo.
—Tira, tira, don Manuel,
tira, que te doy la mano.
—Tirarás tú, moro Muza,
que eres más viejo y anciano.—
Tiró el moro la su lanza,
los aires iba rasgando;
tiró don Manuel la suya,
la que nunca tiró en vano;
le pasó la cota y cuello
y las ancas del caballo.

Apeóse don Manuel,
la cabeza le ha cortado.
Bien lo veía la reina
donde lo estaba mirando:
—¡Oh bien hayas, don Manuel,
y la leche que has mamado;
mamaste leche de tres,
ójala fuera de cuatro!—
Una mora a la ventana
todo lo estaba mirando:
—¡Malhayas tú, don Manuel
y la leche que has mamado,
que has matado el mejor moro
y en el alma me has tocado!

Una de las funciones del canto romancístico en la Edad Media, y aun después, fue la de difundir, llevadas en alas de la música, relaciones dramatizadas de noticias de interés político, a fin de influir en la visión pública de los acontecimientos narrados. Dentro de este género de reportajes se destaca el subgénero de los llamados "Romances fronterizos", cuyo tema más frecuente es la guerra en la frontera peninsular de la Cristiandad y el Islam. Los romances más viejos comentan sucesos particulares, frecuentemente desastres locales y no victorias. Muy diversos son los referentes a la Guerra de Granada emprendida por los Reyes Católicos, sobre todo los relativos a la etapa final, la del cerco de la ciudad de Granada. En ese ciclo de romances, lo que se canta es acciones individuales heroicas, exhibiciones de campeones aislados que se enfrentan en combate singular con los correspondientes héroes del campo moro. Son poemas en que se busca presentar una guerra, que en realidad fue post-caballeresca (en que lo que contó fue el mayor poder del nuevo armamento ofensivo, de origen italiano, de que disponían los Reyes Católicos) revistiéndola con el ropaje ideológico de la "caballería", propio de unos tiempos pasados.

Curiosamente, una pluralidad de romances de este tipo tiene como base una costumbre de los ejércitos musulmanes, ya atestiguada en el siglo XI: la de que un caballero, rompiendo filas, se adelante como campeón (*"mobâriz"*) y lance un desafío ("baraza"), improvisando unos versos en que pregunta si hay un campeón enemigo que responda a su reto. A veces se plantea, como en nuestro romance, la posibilidad de pelear con desigualdad numérica.

La vestidura caballeresca de esta etapa final de la Guerra de Granada, que los romances recogen, no es mera invención literaria, sino parte de una escenificación muy elaborada, llevada a cabo por la reina Isabel y su séquito de damas asentadas en el campamento de Santa Fe, ante Granada, según comentaría fascinado el embajador italiano Andrea Navagiero:

> *"No había caballero que no se hallase enamorado de alguna dama de la corte; y, como éstas presenciaban cuanto se hacía y daban por su mano las armas a los que iban a combatir y con ellas algún favor, diciéndoles palabras de esfuerzo para que demostrasen con altos hechos cuánto las amaban, ¿qué hombre, por vil que fuese y por débil, no había de vencer después al más valiente enemigo y no había de preferir perder mil veces la*

vida antes que volver con vergüenza ante su señora? Por esto se puede decir que en esta guerra venció principalmente el amor".

El romance sobre el combate singular de don Manuel Ponce de León y el moro Muza, a la vista de la reina Isabel y sus damas, nos es conocido glosado en el siglo XVI dos veces, una por Padilla, glosa impresa en un pliego suelto gótico, y otra por Joaquín Romero de Cepeda, que en 1582 la publicó entre sus obras. También en dos versiones manuscritas, incluidas en el *"Cancionero de Évora"* y en un *"Cartapacio de un músico toledano de hacia 1575"*. La tradición del siglo XX remonta al texto más viejo del romance (que ofrece pequeñas variantes de glosa a glosa), no a las versiones orales manuscritas (diferentes entre sí, pero con algunas novedades comunes), aunque el proceso de transformación textual atestiguado en el siglo XVI y el ocurrido a lo largo de siglos de oralidad posterior tengan algunos elementos en común).

El romance cantado en el siglo XX ha sido documentado en dos áreas: en el Occidente de Asturias y N.O. de León y en Cantabria. En ambas, la narración ha evolucionado muy creativamente, sin perder por ello memoria textual del viejo relato. Las dos ramas han realizado conjuntamente un trabajo de "folklorización" del discurso y de la intriga del antiguo romance caballeresco, mediante la incorporación de un lenguaje poético y de unos elementos narrativos que el acervo de versos y motivos del romancero tradicional de los últimos siglos ponía a disposición de los cantores. A esa evolución ha contribuido, en un conjunto de versiones, la herencia textual de otro romance ambientalmente similar, el de "*Cercada está Santa Fe*" , del cual procede el motivo y los versos del "baraza" lanzado por el "morâbiz" moro, que ya en romances "nuevos" del siglo XVI, inspirados en nuestro romance viejo, se utilizaron como prólogo del de Muza (romance, el de "*Cercada está Santa Fe*", que, por su parte, también continuó cantándose hasta el siglo XX, pero en territorios diversos al de Muza).

El camino recorrido en común por el poema en la tradición cántabra y en la del Occidente astur-leonés no obsta para que las dos tradiciones se hayan apartado radicalmente en su concepción del tema: mientras la occidental ha prescindido de la vinculación de la hazaña guerrera a unos paradigmas de actuación amoroso-caballerescos, la de Cantabria ha comprendido perfectamente que, en el combate singular, quien vence no es el campeón de los Reyes de España ni el campeón de la fe de Cristo, sino el *"campeón de las damas"*. En el viejo romance sólo se aludía a *"las damas"* como de pasada, sin concederles voz: cuando don Manuel ejercita su caballo *"por delante el corredor"*, se afirma que *"gran lástima le han las damas"* viéndole acudir al reto malherido; cuando Muza le aconseja abandonar la empresa, don Manuel declara *"que pues las damas me envían, no volveré sin recado"* y, finalmente, al contar que el héroe hinca la cabeza del moro en la pica de su lanza y se la presenta al rey, se resalta que lo hace *"por delante de las damas"*. Tras varios siglos de reelaboración oral, la tradición llegada a Cantabria desplazó decididamente el foco del romance, primando la salida de don Manuel del campamento cristiano sobre el combate campal, y creando una dramática escena, básicamente dialogada, inexistente en las versiones antiguas, en que el campeón se entrevista con su amada, escena en que se concede pleno protagonismo al "amor" y, simultáneamente, voz a "la dama" de don Manuel. Es una constante en la evolución del Romancero oral desde el siglo XVI al siglo XX el que las mujeres adquieran un papel relevante en relatos donde antes figuraban sin derecho a la palabra.

51
ROMANCE DE DON DIEGO Y EL MORO QUE RETÓ A CHAMARTÍN

Por campos de Chamartín
va don Diego de a caballo,
en una mano, las riendas
y la lanza en la otra mano;
vestido de todas armas
armado de punta en blanco.
ricos borceguíes lleva
que se los había ganado;
ricos estribos de plata
y rico petral broslado.
Lleva lanza de dos puntas
con veleta rabogallo;
las reatas son listones
que doña Cruz le ha bordado,
que le tiene prometido
de traerle en aguinaldo
la cabeza de aquel moro
que Isidoro era nombrado,
porque con su gente había
asaltado sus palacios.
Por la Cuesta del Zarzal
siete batallas se ha hallado
de moros con pendón verde
del Corte Inglés el nombrado.
Don Diego, desque lo vido,
diole espuelas al caballo,
y todas siete batallas
con arrojo ha saltado.
Cuando llegó donde el moro
que Isidoro era nombrado,
puso la lanza en el ristre
y paró en seco el caballo.
Y estas palabras le dijo,
que otro no hubiera escuchado:
—Me debes parias , el moro,
que parias no me has pagado;
faltaste a tus palabras
que pronunciaste de grado;
aprovechando mi ausencia,
has asaltado el palacio;
las puertas y los cerrojos
has roto y descerrajado,
la casa de mis abuelos
y mis padres, profanado.
En diciendo estas palabras,

don Diego, muy enojado,
soltó riendas a la boca,
puso piernas al caballo,
arremetió contra el moro
y gran encuentro le ha dado.
Al moro, de Emidio Tucci,
de su yegua ha derribado.
Puso don Diego pie a tierra,
apeose del caballo.
El moro, cuando lo vio,
le prometió lo pactado:
—Prometo pagar las parias,
editar los tus trabajos
de lengua, de romancero,
de épica y aljamiado
de aquel tu primo Galmés,
la encuesta de Diego-Álvaro,
la de Manrique de Lara,
don Manuel, el afamado,
los estudios de tu abuelo,
lo que quieras, yo lo pago.—
No bien dijo estas palabras,
que, como siempre, ha faltado,
don Diego sacó su espada,
la cabeza le ha cortado,
y en el petral de la silla
con ella se ha presentado
a su dama, doña Cruz,
que lo había demandado.
Porque se sepa la causa,
la cabeza ha paseado,
colgada en el petral,
por Sol, Carmen y Preciados
por Mayor, por San Jerónimo,
por Recoletos y el Prado,
con un letrero que dice:
"A su palabra ha faltado".

De este romance no se conocen versiones del siglo XVI, ni impresas ni manuscritas. Sólamente he hallado una referencia en un despacho de la Embajada española en Francia "en cifra perdida" firmado por Thomas Perrrenot, junto a otras referencias a romances y canciones tomadas de la tradición oral. Revela el conocimiento de una versión más próxima al arquetipo que la modernamente recogida. Leída la cifra críptica, con el código que en su día supo romper Valentín Vázquez de Prada, se hallan en ese despacho diplomático los versos:

"pa.ga.me la.s pa.ri.a.s mo.ro / que di.ce.s a.ve.r pa.ga.do,
pa.ga.me.la.s I.si.do.ro / se.a de fu.e.r.ça se.a de gra.do".

Gracias a la tradición de los judíos sefardíes de Sarajevo emigrados a Jerusalén y de los gitanos de Triana, probablemente procedentes de los Puertos de la Bahía de

Cádiz, tenemos una espléndida versión del Romancero oral sobreviviente en el siglo XXI de ese romance a que hace referencia la carta del Embajador. Debo su conocimiento a Wenceslao, un cantor excepcional.

Para más información:

https://gatopardoblog.wordpress.com/2019/10/07/romance-don-diego-y-el-moro-que-reto-a-chamartin/

52
MIENTRAS YO PODO LAS VIÑAS

Siempre lo oí yo decir
a mi padre y mi señor
que el que por amor se casa
vive siempre con dolor.
Así hice yo, mezquino,
por amores casé yo.
Casé con una galana,
hija era de un gran señor,
si mucho le dio su padre,
más y más le gasté yo:
ella era mujer pomposa,
yo un hombre gastador,
gasté mi hacienda y la suya,
la que su padre le dio.
Ahora, por mis pecados
vine a ser un podador.
—Mientras yo podo las viñas
ensarmentadlas, mi amor.
—No puedo, señor, no puedo,
mi padre no me enseñó;
mis manitas tengo blancas
de labrar el bastidor,
mis manitas tengo blancas,
me las quemará el sol.
Venid, yo os daré un consejo,
marido, tomadlo vos:
Toméis, marido, esta llave,
de la caja en el cajón,
allí tengo cien doblones,
me quedó de mi señor,
mercadlos de sirma y perla
y yo os labraré un pendón
de un cabo pondré la luna,
de la otra el ojo del sol,
las estrellitas menudas
pintadas enderredor;
enmedio de todo ello,
Jesucristo redentor
y pondré, en el cabo izquierdo,
ansias de mi corazón.
Lo llevaréis a las ferias,
a las ferias de Aragón,
para que diga la gente
"¿Quién sería el bordador?"

Tres áreas de la tradición han conservado memoria de este romance hasta el

siglo XX: la judeo-española de Oriente (Sarajevo, Salónica, Larissa, Estambul, Esmirna,Rodas, Beirut, Damasco), la judeo-española occidental (Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir, Orán) y la del Norte de Portugal (Tras-os-Montes). En las tres, la estructura del romance es semejante. Mientras la portuguesa y la sefardí del Norte de África coinciden en hacer podador de viñas al arruinado gastador de la hacienda de su mujer, las sefardíes de Oriente le dan otro oficio "vil", cardador de lana, y en vez de que, en su oficio, pida a su mujer que le ayude a sarmentar las viñas, le ordena hilar la lana.

—Yo cardo una *oquita,*
mi mujer, filadla vos,
filadla muy bien delgada,
que así encomendó el patrón.

De su popularidad en el siglo XVI da fe un pliego suelto gótico que contiene la inefable obra de un clérigo, Alonso López, llamada "Glosa peregrina: la qual, glosando muchos Romances antiguos, narra la eterna perdición de Lucifer y sus sequaces, y la cayda y reparación del hombre". En una de las estrofas, se glosan dos octosílabos de nuestro romance, formando parte del diálogo de Adán con Eva al ser expulsados del Paraíso:

Mientras yo podo las viñas,
vida, sarmentaldas vos.

En el siglo XVII, los poetas dramáticos se inspiraron repetidamente en el romance. Lo aprovechó, en primer lugar, el licenciado Reyes Mexía de la Cerda, en su *"Famosa comedia de la Sarçuela y eleción de el Gran Maestre de Sanctiago y milagro del Christo de la Uña"*, escrita en 1601 (que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid). En ella, hay una escena en que Pascual, fruto de la aventura serranesca que cuenta el romancillo *"Yo me iva , mi madre, / a Villa Reale"* (a veces llamado "Serranilla de la Zarzuela"), sobre el cual se basa el argumento de la comedia, sale cantando:

"Mientras que yo las podare,
vida, sarmentaldas vos.
—No me lo mandéis, mi vida,
no me lo mandéis, señor,
mas traedme oro y çeda
y labraros he un pendón".

En 1610, "el poeta sastre" toledano Agustín de Castellanos, que componía sus obras sin ayuda de la escritura, pues era analfabeto, acudió a nuestro romance, no ya para animar una escena, sino como núcleo argumental de una comedia, significativamente titulada *"Mientras yo podo las viñas"* (conservada también manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid). En la Jornada III[a] aparecen un infante y una infanta, cuyo amor y desdicha les ha llevado a tener que ocultarse y, en traje de labradores, dedicarse a podar y cortar los sarmientos de un viñedo.

"Dentro (es decir, desde fuera del escenario) canta un cavador":

—Siempre se lo oí decir
a mi padre y mi señor
qu'el que por amores casa

siempre bibe con dolor.

Y el infante continúa:

—Así hiçe yo, cuitado,
por amores casé yo
con Sancha, la bella infanta,
hija del rey de León,
...
y aora, por mi bentura,
e benido a podador.
Mientras yo podo las biñas,
bida, sarmentaldas vos.

A lo cual, replica doña Sancha:

—No me lo mandéis, esposo,
no me lo mandéis, señor,
que tengo las manos blancas,
quemarámelas el sol.
Traedme vos oro y seda,
que yo os labraré un pendón,
qu'entre moros y cristianos
no le ubiese otro mejor,
de un cabo porné la luna
y del otro pondré el sol,
del otro la Virgen pura
y del otro al mismo Dios..."

Si no contáramos con el testimonio de esta comedia, se nos habría impuesto la sospecha de que el introito sentencioso con que comienza el romance en las dos tradiciones sefardíes (la occidental y la oriental), basado en el muy documentado refrán *"quien casa por amores vive en dolores"* (o *"casado por amores, casado con dolores"*), era un postizo, ya que "casaba" bastante mal con lo a continuación relatado. No nos aclara, en cambio, la comedia del sastre toledano el desenlace de la historia, pues es obvio que la función asignada por Agustín de Castellanos al "pendón", bordado por la dama que no quiere estropear sus lindas manos haciendo una labor de villanos, es parte de la invención del poeta dramático. A él se debe el convertir a la pareja protagonista en doña Sancha, hija del rey don Ramiro de León, y don García, hermano del rey don Bermudo de Navarra, y la trama amorosa que da lugar a una guerra entre los reinos en que el pendón servirá de estandarte, trama supuestamente basada en los "Anales de Aragón".

Pese a que la comedia del sastre abunda en situaciones y recursos dramáticos demasiado manidos, *"Mientras yo podo las viñas"* tuvo el honor de ser corregida y retocada por Lope de Vega, debido a que su autor analfabeto gozaba de especial amistad con el Fénix de los Ingenios, duradera amistad que le llevaría a ser testigo del bautismo de Marcela, la hija de Lope. Además, la creación dramática de "el poeta sastre" proporcionó a Luis Vélez de Guevara el argumento para una de sus comedias de tema "folclórico": "El príncipe viñador", publicada en el año 1668 (pero que, con el título de "El príncipe podador", también se halla manuscrita en la Biblioteca Nacional, en texto independiente del impreso, con algunas enmiendas de

don Francisco de Rioja).

Vélez aceptó de Castellanos el que los protagonistas fueran una princesa de León y un príncipe de Navarra, a quienes llamó Flérida y don Duardos. Los nombres, menos historiográficos y más poéticos, se los proporcionó el recuerdo del famoso romance caballeresco de Gil Vicente, que, como ya sabemos, adquirió vida tradicional al margen de la comedia de "Don Duardos" escrita en español por ese gran ingenio portugués. Y este otro tema romancístico influyó poderosamente en la liricidad de la nueva comedia. Nuestro romance vuelve a ser escenificado cuando don Duardos y Flérida, fugitivos por amor, permanecen ocultos, bajo traje aldeano y con los rústicos nombres de Pascual y Dominga:

—Dices, Dominga, muy bien,
pues amor y mi bentura
me truxo a ser podador
en los campos de Navarra
de donde príncipe soy.
Mientras yo podo las viñas,
vida, sarmentaldas vos.
No me lo mandéis, mi vida,
no me lo mandéis, mi amor,
que tengo las manos blancas
y me las quemará el sol.
Traedme vos oro y seda
y labraros he un pendón,
que entre moros y cristianos
no uviera cosa mejor,
de una parte con la luna,
de otra parte con el sol,
de una (parte) santa María
y de otra san Salvador,
de otra parte Santiago,
que de España es el patrón
cavallero en un cavallo,
dando a los moros temor...

Por más que Flérida continúe exaltando la función de su pendón en las empresas de cruzada, no ya sólo pronosticando la conquista de Toledo por don Duardos, en confrontación con Almanzor, sino aun de la Casa Santa de Jerusalén, el "famoso" pendón no reaparece para nada en la nueva trama dramática. "El príncipe podador" o "viñador" es una buena comedia dentro del nuevo estilo post-lopesco, aunque se aleje del recuerdo textual del romance.

Lo que la documentación de los siglos XVI y XVII nos dice acerca de cómo era el romance tradicional cantado en el Siglo de Oro, como herencia de tiempos anteriores, no permite saber en qué manera el "consejo" de la dama a su marido afectaba a la suerte de ambos. Es evidente que en la "fábula", en la estructura temática del romance, ese "consejo" (pese al refrán inicial) sacaría de su infortunio a los enamorados dilapidadores de su fortuna, esto es que, por medio del pendón bordado por las delicadas manos de la dama, los dos casados por amores recobrarían su posición social, pues el "orden divino" de la sociedad no puede

alterarse. Pero en ninguna de las tres tradiciones romancísticas orales del siglo XX termina la intriga del poema con un relato que lo haga explícito usando versos de vieja raigambre. En Bragança, el romance se cierra con la descripción, hecha por la dama, del futuro pendón, generalmente con los octosílabos:

entremeias disso tudo
  Jesus Cristo redentor.

o, todo lo más, incluyendo la ponderación:

Na procissão onde ele for,
  não irá outro melhor;
p'ra que diga a gente toda:
  "Quem seria o bordador?"

En el Oriente mediterráneo, hay algún texto saloniquí que se conforma con decir:

Andadvos para la feria,
  en la feria de Aragón,

pero es más frecuente que, a continuación, la dama aleccione a su marido:

Ni por oro ni por plata
  venderéis este pendón,
sino al que vos decía:
  "Beatas manos que tal labró";
aquél es el rey mi padre,
  aquél es el mi señor;

o que, en vez de llevarlo a las ferias, piense enviarlo directamente a su padre, con el solo propósito de que los suyos compartan con ella las "ansias de su corazón":

que lloren mi padre y madre
  y la gente por dolor.

Sólo los judíos de Occidente han construido el esperado final feliz, evidentemente en forma tardíamente improvisada:

Otro día en la mañana
  el pendón al zoco salió.
Unos daban ciento y uno,
  otros daban ciento y dos;
todos dicen de una boca:
  "Bendita la que tal labró,
que con labor de sus manos
  su marido enriqueció".

Todo ello me inclina a dar por seguro que el romance ha sido, desde sus orígenes, monoescénico. Que acabó siempre con el consejo de la dama a su marido "viñador", dejando al oyente inducir el resultado de la labor de bastidor que proyecta.

53
LA GALLARDA MATADORA DE HOMBRES

—¿Dónde vive la Gallarda,
madre, que es cosa muy linda,
dónde vive la Gallarda?,
yo visitarla quería.
—¡No vayas allá, hijo mío,
no vayas, por vida mía!,
que también tu padre fue
y no encontró la venida.
—Calle, calle, la mi madre,
mi palabra he de cumplirla;
me ha brindado la Gallarda
a dormir con ella un día.—
De los caballos que tiene,
al mejor puso la silla,
y comienza a navegar
por unas vegas arriba.
En el medio del camino,
halló una fuente muy fría
y se apeara a beber,
porque la sed le afligía.
Viera estar a la Gallarda
en su ventana florida,
peinando cabellos de hombre,
parecen seda torcida.
—Apéese, el caballero,
que aquí tiene su dormida.
Suba, suba, caballero,
suba, suba para arriba,
que tengo siete criadas
gobernando la comida.—
Al subir las escaleras,
alza los ojos y mira
siete cabecitas de hombres
colgaditas de una viga.
Una era de su padre,
la barba le conocía;
otra era de su hermano,
la prenda que más quería.
—¿Qué es esto, linda Gallarda,
qué es esto, Gallarda linda?
—Son cabezas de lechones,
criados en la montina.—
Gallarda pone la mesa,
caballero bien la mira.

—Come, come, caballero,
come, come, por tu vida.
—¡Cómo he de comer, Gallarda,
si con la sed no podía!—
Gallarda le escancia el vino,
caballero bien la mira.
—Bebe, bebe, caballero,
bebe, bebe, por tu vida.—
Gallarda hace la cama,
caballero bien la mira.
Púsole siete colchones,
sábanas de holanda fina;
entre colchón y colchón
un puñal de oro metía.
Allá por la media noche,
Gallarda se revolvía.
—¿Qué buscas, linda Gallarda,
–qué buscas, Gallarda linda?
—Busco mi rosario de oro,
que lo rezo cada día.
—El rosario que tú rezas
en mis manos lo tenía.—
Anduvieron vuelta y vuelta,
por ver el que más podía;
el caballero debajo,
la Gallarda quedó encima;
se lo espetó por la espalda
y el corazón le partía.
—¡Abre las puertas, portero,
que ya va viniendo el día.
—Estas puertas no se abren
hasta que amanezca el día,
que yo, si las puertas abro,
Gallarda me mataría.
—No temas a la Gallarda,
ni toda su gallardía,
la sangre de la Gallarda
por la sala ya corría.
—¡Oh, bien haya, el caballero,
la madre que le paría!
¡cuántos hijos de hombres buenos
aquí perdieron la vida!

Sin duda debido a su tema, no fue publicado en el Siglo de Oro; pero no cabe duda de que su personaje central y los componentes esenciales del argumento son herederos de una fabulación medieval que rebasa los límites geográficos de la literatura peninsular.

En la tradición oral moderna ha gozado el aprecio de los cantores de Bragança, en Portugal, de toda Galicia, de Asturias, de León, del Norte de Zamora, de Palencia

y de Potes, en Cantabria, territorios que definen el área donde es un romance bastante conocido. Fuera de ella, sólo conozco versiones únicas de Zaragoza, de Toledo, de Cáceres, de Málaga, de Granada y de Tetuán. Todas son muy semejantes entre sí, incluso las exteriores al área norteña; pero, dentro de ellas, son más numerosas las que omiten la escena inicial, del diálogo con la madre, y comienzan, según un molde muy común en el Romancero, presentando a la Gallarda:

Estándose la Gallarda
en su ventana florida,
vio...

Algunos cantores han confundido a los "lechones" (en su origen, los jóvenes puercos monteses, no las crías de los cerdos "criados con mi harina", que dicen ciertas versiones) con "leones", confiriendo mayor prestancia a las cabezas colgadas de la viga:

—Son de los siete leones,
que la reina se comía,

...que a la reina se comían

....que a la tierra se comían

...que a la reina perseguían,

coinciden en decir versiones cantadas en Granada, Villaluenga (Toledo), Cañaveral (Cáceres) y Caldueño (Llanes, Asturias), mostrando que ha habido una difusión tardía del romance por la Península.

La melodía con que el romance se canta en tierras sanabresas me es familiar por intermedio de una cantora atípica, la escritora Eulalia Galvarriato.

Quizá la escasa representación del romance en el Centro y Sur de la Península se deba a la preferencia, desde el Siglo de Oro, por la historia de otra matadora de hombres sociológicamente diversa: la Serrana de la Vera.

54
EL CAUTIVO Y EL AMA BUENA

Me cautivaron los moros
entre la paz y la guerra,
me llevaron a vender
a Jerez de la Frontera.
Siete días con sus noches
estuve en el almoneda
y no hubo moro ni mora
que por mí una blanca diera,
si no fuera un renegado,
que a malas lanzadas muera:
metió mano a su bolsillo,
las cien doblas por mí diera.
Llevárame a la su casa,
echárame la cadena;
me daba una vida mala,
me daba una vida perra:
de día a moler esparto,
la noche a moler cibera,
con un frenito en la boca,
porque de ella no comiera.
Quiso Dios y mi fortuna,
que encontré una ama buena:
cuando el moro no está en casa,
me aflojaba la cadena;
me daba a comer pan blanco,
del que el moro tenía en mesa,
me daba a beber del vino,
del mejor de la bodega;
me echaba en su regazo,
me espulgaba la cabeza.
Siempre me andaba diciendo:
Cristiano, vete a tu tierra.
Si lo haces por caballo,
yo te daré una yegua;
si lo haces por dineros,
no te faltará moneda.
—¿Cómo me iré yo, señora,
dejando tu cara bella?
—Más vale tu libertad,
que no amor en tierra ajena.

La única versión antigua que conocemos, publicada por primera vez (con su correspondiente glosa letrada) en dos Pliegos sueltos del siglo XVI (antes de ser reeditada, con correcciones, en diversos romancerillos de bolsillo), tiene un final

mucho menos poético, ya que carece del diálogo entre el cautivo y su ama y reduce a pura lujuria el comportamiento de la mora y a puro interés el del cautivo:

Por un plazer que le hize,
   otro muy mayor me hiziera:
diérame los cien doblones
   y embiarame a mi tierra.
Y assí plugo a Dios del cielo
   que en salvo me pusiera.

El romance, ha tenido vida oral hasta tiempos modernos en ramas muy diversas de la tradición hispánica: en algunas comunidades sefardíes de Turquia (en el Oriente mediterráneo) y en las de Marruecos y Argel (en Occidente); entre los gitanos de El Puerto de Santa María (Cádiz); en toda la extensión geográfica de la tradición portuguesa (con alguna versión vieja lingüísticamente aún sólo aportuguesada a medias); en Galicia y Zamora; en Cantabria, y en la tradición catalana. Ninguna remata el romance guiada por la interpretación del texto impreso en el siglo XVI y, las más comparten el diálogo final entre el ama buena y el cautivo, con elementos comunes que reaparecen a larga distancia.

Pero el texto poéticamente perfecto aquí acogido, en que la narración del "cuento" queda truncada en el punto de máxima tensión dramática, es un fugaz hallazgo de la tradición oral moderna (propio de las versiones judeo-españolas occidentales y de la única versión cántabra que conozco). Los "creadores" de este truncamiento tuvieron el acierto estético de escoger un motivo, en su origen secundario, y convertirlo en clave de todo el romance mediante la eliminación de cuanto pudiera seguirse en él contando.

En comparación con esta invención elíptica, poco valen estéticamente los esfuerzos de otras ramas de la tradición para dotar a la historia de un desenlace. Las versiones catalanas y las portuguesas del centro y Sur de Portugal y de las islas atlánticas coinciden en contar la liberación del cautivo en forma de rescate: al volver el amo, el cristiano le paga las cien doblas dadas por él, mintiéndole respecto al origen del dinero. En estas versiones portuguesas, el desenlace se complica, aprovechando un romance de cautivos tardío, asonantado en -á.o, e introduciendo una escenificación elegíaca de cómo la mora (que ha dejado de ser la mujer del renegado, para convertuirse en la hija de un turco de Argel, amo del cautivo) contempla la partida, embarcado, de su amor, ante la mirada suspicaz de su padre. Frente a estas tradiciones, la formada por las versiones del Norte de Portugal, de Galicia y de Sanabria (en Zamora) escenifica la huida del cautivo siguiendo las instrucciones que en versiones de otras áreas le daba el ama. Pero en Orense y en Sanabria, la huida resulta frustrada, ya que se encuentra en el camino con el amo y no logra engañarle, por lo cual:

Con la furia, el perro moro
   de la mano me cogiera,
hiciérame decir misa
   a la sombra de una higuera,
ofreciéndome de cáliz
   un zapato de su yegua;
hiciérame consagrar
   la sangre de una culebra

y me hizo comer, por hostia,
una hojita de hiedra,
haciéndome renegar
la fe de Dios verdadera.

55
LA SERRANA DE LA VERA

Allá en Garganta la Olla
en las sierras de la Vera,
donde el rey no manda nada
y la justicia no llega,
ni los hombres tienen miedo,
ni las mujeres vergüenza,
habitaba una serrana,
alta, linda, ojimorena,
blanca como pan de leche,
rubia como la canela.
Al uso de cazadora,
gasta falda a media pierna,
botín alto y argentado
y en el hombro una ballesta;
trae recogidos los rizos
debajo de la montera,
que no se diferenciaba
si era varón o era hembra.
Cuando tiene gana de hombre,
se bajaba a la ribera,
va por ver cantar el agua
y bailar a las arenas;
cuando de amores no quiere,
se sube a las altas peñas.
Estando yo con mis cabras
donde llaman Torrambela,
vi bajar a la serrana
brincando de piedra en piedra.
Me ha desafiado a luchar,
me puse a luchar con ella.
Me dice “Pollo calzado”,
-le digo “Gallina clueca”;
me tiró la zapateta,
le tiré la zancajuela,
ni ella me tumbaba a mí,
ni yo tumbarla pudiera.
Quiso Dios y mi Fortuna
por debajo me cogiera,
y, de que me vio vencido,
me llevó para su cueva.
No me lleva por camino
ni tampoco por vereda,
que me lleva por carriles
que de cristianos no eran.

Me dio yesca y pedernal
para que la lumbre encienda:
—Prende, prende, serranillo,
que voy a buscar la cena.—
El fuego sin encender,
—ya la serrana volviera;
de conejos y perdices
trae la pretina llena,
de conejos y perdices,
de tórtolas y aragüeñas.
—¡Alégrate, caminante,
que buena cena te espera!—
Y se puso a hacer la lumbre
con huesos y calaveras.
Mientras que el conejo se asa,
la perdiz está en cazuela.
Se pusieron a cenar;
me mandó cerrar la puerta,
pero yo, de prevenido,
la dejé un poco entreabierta.
Si buena cena me dio,
muy mejor cama me diera:
sobre pieles de venado
su mantellina tendiera
y de cabecera puso
las pieles de una coneja.
Ella toca un rabelillo,
–a mí me dio una vihuela.
Yo, que lo sabía hacer,
me puse a templar las cuerdas,
la prima con la segunda,
el bordón con todas ellas.
Vino tinto para mí,
vino blanco para ella.
—Bebe, bebe, serranillo,
bebe por la calavera.—
Venga vino sobre vino,
venga vino en borrachera.
Por un cantar que ella canta,
yo cantaba una docena;
intentó dormirme a mí
y yo la adormecí a ella.
Desde que la vi dormida,
de un brinco me salí afuera,
con las bragas bajo el brazo,
los zapatos en chancleta.
Legua y media llevo andado
sin revolver la cabeza;
una vez que la volví,

¡ojalá no la volviera!,
vi venir a la serrana
bramando como una fiera,
dando brincos como corza,
relincha como una yegua.
Puso un chinarro en la honda,
que pesaba arroba y media,
luego del primer hondazo
me ha tumbado la montera.
—¡Espérate, serranillo,
que te dejas la montera,
la montera es de buen paño
y es lástima que la pierdas!
—Aunque fuera ella de oro,
yo por ella no volviera.
—Por Dios te pido, serrano,
no me descubras mi cueva.
—No te la descubriré,
hasta la primera venta.
—¡Ay de mí, triste cuitada,
que ahora seré descubierta,
que mi padre comió pan
y mi madre pació hierba!
Soy hija del Conde Orgaz,
engendrada en una yegua,
mis hermanos son dos potros,
que andan por la alta sierra.

La tradición oral moderna nos ha conservado hasta hoy este famoso romance en diversas regiones. En las Islas Canarias es el romance más cantado y mejor recordado, según un modelo muy rico en pormenores. También se ha recogido su letra y música en Cataluña. Fuera de estas tradiciones particulares, el área compacta de su difusión moderna abarca, que ahora me conste, la Andalucía occidental, Extremadura, Castilla-La Mancha, Ávila, Salamanca, Zamora, Bragança, León, Asturias, Palencia, Burgos y Cantabria. El tema de "La serrana de la Vera" atrajo a los literatos del siglo XVII inclinados a aprovechar las tradiciones populares insertándolas en contextos propios de los gustos dominantes en la sociedad letrada de su tiempo. Lope de Vega y Vélez de Guevara lo desarrollaron en sendas comedias, Bartolomé de Enciso y el Maestro Valdivielso en dos autos. El incipit del romance fue recordado, de una parte, en una ensalada de disparates y, de otra, en una loa en morisco. Por otra parte, la historiografía localista lo consideró documento histórico.

El que la serrana matadora de hombres pertenezca a la especie mítica de seres producto del apareamiento entre humanos y animales es variante minoritaria en la tradición oral de los siglos XIX y XX; pero su dispersión en versiones sueltas de Cáceres (en la propia Vera, en versión de 1877), Ávila , Salamanca y Zamora (y, aunque deformada, en otras de Zamora, Palencia, Toledo y Ciudad Real) hace indudable su antigüedad en el romance.

Los comediógrafos del Siglo de Oro evitaron hacerse eco de esa justificación de

la fiereza y comportamiento de la “Serrana”, y buscaron otra más ajustada a las preocupaciones de la sociedad de su tiempo: el odio al varón, por haber sido engañada y deshonrada por un hombre.

En mi versión antológica de la tradición oral moderna, he aceptado el criterio estético, dominante en ella, de no hacer explícita la secuencia final de la leyenda: la prisión de la serrana y su ejecución pública. En las versiones en que existe reviste varias formas, que contienen motivos incompatibles entre sí, y resulta curioso observar que la incompatibilidad de esos componentes está muy relacionada con una cuestión básica que atañe al conjunto del romance: ¿de qué tipo de texto literario pre-tradicional procede el romance cantado en el siglo XX? Por un lado, la imagen y descripción de la bella cazadora responde a la variante temática presente en el romance tal como lo conocieron y glosaron los autores a comienzos del siglo XVII; por otro, en las versiones en que la serrana es finalmente cazada por *“siete ayuntamientos”*, a los que ella les da *“tela”* antes de ser prendida traicioneramente, su fiereza viene a ser justificada observando que *“cada pie pesa una arroba, / cada brazo arroba y media”* (obviamente debido a su herencia materna). Parece que, en el romance llegado hasta nuestros días, se han entrecruzado restos de una tradición legendaria remota con un prototipo romancístico textualmente creado, tardíamente, en el siglo XVI. De ahí, los contrastes narrativos que pueden percibirse en la versión arriba publicada. Pero, sea como sea, el resultado es un magnífico poema tradicional.

56
EL CID PIDE PARIAS AL MORO

Por la vega de Granada
iba el Cid al mediodía,
en su caballo Babieca,
que al par del viento corría,
y doscientos caballeros,
que lleva en su compañía.
Iban contando hazañas
para llevar alegría,
iban contando hazañas
cada cual de sus amigas:
unos las dejan preñadas,
otros las dejan paridas,
otros las dejan doncellas,
ambas del amor rendidas.
—Ya que todos heis hablado,
contaré yo de las mías.—
Metió la mano en su seno,
sacó a la Virgen María:
—Cata aquí a la que yo amo,
de noche y también de día;
siempre la llevo conmigo,
la tengo en mi compañía.—
El rey, que lo está mirando
de un mirador que tenía:
—Bien venido seas, Cid,
buena sea tu venida.
Si venís a ganar sueldo,
doblado te lo daría;
si venís a tornar moro,
seréis señor en Turquía,
si os venís a casar,
casaréis con hija mía.
—Yo no vengo a ganar sueldo,
no lo he ganado en mi vida,
y tampoco a tornar moro,
que mejor ley es la mía,
tampoco vengo a casarme,
que mi Jimena aún es viva;
vengo a llevarme las parias
de mi tío el rey de Castilla.
—Esas no las llevas, Cid,
que él a mí me las debía.
—O las he de llevar, perro,
o te he de quitar la vida.

—Habla poco a poco, el Cid,
mansito y con cortesía,
que quizá haya aquí en mi Corte
quien vuelva por la honra mía.
El Cid llevaba una lanza,
ciento seis palmos tenía,
cada vez que la blandeaba,
hierro con hierros hería,
cada vez que la blandeaba,
temblaba la morería.
De tres en tres los mataba,
de seis en seis los enhila.
—¡Vuelta, vuelta, mi caballo
y mi lanza jabalina,
que si vas ensangrentada,
yo te lavaré en Castilla!

Al son de chácaras y tambores oyó cantar, en 1984, este espléndido romance cidiano la antropóloga americana Martha E. Davis al labriego de Chipude, Ruperto Chineda, en La Gomera (Islas Canarias); y, gracias a la capacidad de los gomeros de hablar potenciando la voz articulada mediante el silbido (con el famoso "silbo gomero"), pude, un año después, hallarle, tras un lejano cerro, donde labraba unas tierras con su arado romano, y tener la oportunidad de anotar la letra de *"El Cid pide parias al moro"*.

En mi versión antológica no he dado acogida a unos versos que aún perviven en el Romancero del siglo XX como herencia del mismo romance en el extremo Noroeste de la Península:

Por el Val de las Estacas
iva Rodrigo al mediodía,
relumbrando van sus armas
como el sol cuando nacía,

pues allí sólo se conservan como un motivo desligado del romance de *"El Cid pide parias al moro"*.

El tema del romance proviene de la Historia y de la Poesía épica: Rodrigo Díaz de Vivar fue, ciertamente, enviado por Alfonso VI al rey al-Mutamid ibn Abbad de Sevilla a cobrar el tributo ("las parias") que el rey moro se había comprometido a pagar anualmente a cambio de que el rey de León y Castilla no le "corra" de las tierras de su reino, depredándolas, sino, por el contrario, le proteja frente a la ambición de otros Reyes de Taifas vecinos y de expedicionarios cristianos codiciosos del oro musulmán. Y, durante aquella misión, fue protagonista de una batalla campal en Cabra (1075), en las fronteras del reino de Sevilla con el de Granada, no contra al-Mutamid, sino en defensa suya, frente al rey Abdallah y los caballeros castellano-riojanos que ejercían de protectores de este rey de Granada (no sólo respecto a los reyes moros vecinos, sino a sus propios súbditos, hartos de pagar tributos ilegales para satisfacer la insaciable codicia de oro musulmán manifestada por el rey de León y Castilla). En la batalla, Rodrigo Díaz derrotó, de forma humillante, a dos grandes magnates castellano-navarros (Garci Ordóñez y Fortún Sánchez), casados con las infantas hermanas del rey de Navarra Sancho García, las

cuales, poco después (en junio de 1076), serían partícipes, en grado diverso, en la conjura que dio lugar al magnicidio de ese infortunado rey, regicidio fratricida en virtud del cual Alfonso VI se anexionó la Navarra najerense y vino a llamarse Emperador de España (1077). Aunque la gloria de aquella batalla campal de Cabra fue celebrada (en latín) por el *Carmen Campidoctoris*, como uno de los grandes hechos de Rodrigo Díaz, la enemistad de *"el Campeador"*con la alta nobleza de Castilla y La Rioja (que aquella lid campal vendría a consolidar) sería un obstáculo permanente para que el infanzón Rodrigo gozara de una buena relación con su rey.

El "juglar" de San Esteban de Gormaz que, según mis estimaciones, estrenó el canto de la gesta en lengua vulgar de *Mio Cid* el año 1144, en las bodas en León (19 de junio) y tornabodas en Pamplona del nieto del propio "héroe" (García Ramírez, el restaurador del Reino de Navarra), con la *"infantissa"* hija bastarda del Emperador Alfonso VII, bodas que pusieron fin a las intermitentes guerras navarro-castellanas, sabía también que el Cid había vencido y aprisionado en Cabra a su *"enemigo malo"*, el conde don García y de su ida a cobrar las parias debidas a su rey. Pero llegó, por su parte, a suponer (sincopando varios años de la vida del Campeador), que la causa inmediata del primer destierro de Rodrigo Díaz (que ocurrió en 1081) fueron acusaciones cortesanas acerca de que, en su embajada, había recibido secretamente del rey de Sevilla y retenido una fuerte cantidad de oro musulmán monedado.

Pero, aunque el romance recoja tradiciones histórico-épicas, no es heredero directo de la poesía épica. El poema de *Mio Cid* empezó siempre con la salida de Rodrigo de Vivar camino del destierro, esto es, cuando ya la ira del rey ha causado que sus palacios se hallen vacíos (con las puertas abiertas y sin candados) y que su mujer e hijas hayan buscado refugio en el Monasterio de Cardeña, siendo en él recogidas por caridad. Nunca se narró en él ni la prisión del Conde don García en Cabra, ni la petición de parias al rey de Sevilla (las crónicas que combinan datos extraídos de la *Historia Roderici* y del *Mio Cid* no deben aducirse como testimonio de tal comienzo). Y en otros poemás épicos se buscó otra ocasión y otra causa para el destierro de Rodrigo.

Fueron, evidentemente, los relatos en prosa de las crónicas y no las gestas en verso los que sugirieron a un romancerista la escenificacion del encuentro del Cid con *"el moro"* a quien viene a exigir el pago de las parias.

Conocemos varias versiones del siglo XVI del romance, junto a citas de su exordio y trasposiciones del tema aplicándolo a las ganancias de Amor o de la Vida (tanto anteriores como posteriores a esas versiones). Ofrezco a continuación un texto facticio, ejemplar, de lo narrado en la brillante escena romancística cantada, con variaciones, en los siglos XVI y XVII, para que el lector perciba lo que el romance del siglo XX hereda e innova:

De las ganancias del Cid,
  buen rey, no ayáis codicia,
que quanto gana en un año
  todo lo pierde en un día.
Con quinientos cavalleros
  que lleva en su compañía,
por el Val de las Estacas
  passa el Cid a medio día,

en su cavallo Babieca,
que gruessa lança traýa.
Dávale el sol en las armas,
¡o quán bien que parecía!,
A man derecha le dexa
castillo de Costantina,
ývase para Jaén
y a toda el Andalucía,
a buscar al moro Adarte,
que enojado le tenía.
El rey moro, que lo supo,
a recebirlo salía,
con trezientos cavalleros,
la flor de la morería:
—Bien seáys venido, Cid,
buena sea vuestra venida.
Si venís a ganar sueldo,
doblado se os daría;
o, si venis por muger,
daros he una hermana mía;
si os venís a tornar moro,
yo por mejor lo tendría.
—Yo no vengo a ganar sueldo,
que no le gané en mi vida,
ni vengo yo por muger,
que doña Jimena es viva;
ni me vengo a tornar moro,
que mejor ley es la mía.
Mas vengo yo por las parias
d'ese buen rey de Castilla;
tres años eran passados
que tú no se las enbías.
—Yo no devo nada a nadie,
antes él a mi devía;
essas parias, el buen Cid,
essas vos no llevaríays;
si mi padre las pagó,
hizo lo que no devía.
—Si por bien no me las das,
muy caro te costaría,
que te correré las tierras,
desde Córdova a Sevilla,
y te tajaré los panes,
las bestias los pacerían.
—¡No lo haréis vos, el Cid,
que yo buena lança avía!
—En quanto esso, rey moro,
creo nada te devía,
que si buena lança tienes,

por buena tengo la mía;
te prenderé por la barva,
llevarte he presso a Castilla.
—No os enojéis, buen Cid,
que burlando lo dezía;
por ser vos el mensajero,
dobladas os las daría.

La herencia de la versión hoy tradicional en La Gomera, por vía oral, sin interferencias de los textos puestos por escrito en los siglos XVI y XVII, respecto a la tradición oral antigua es segura, dado que en la versión moderna perviven detalles del viejo romance que se hallan dispersos en las varias versiones impresas y manuscritas.

Más interesante que esa continuidad tradicional es, en el romance del siglo XX, el partido sacado de uno de los procesos innovadores más comunes en el Romancero oral: el recurso, para enriquecer un tema con motivos adicionales, al acervo de motivos y versos proporcionado por el conjunto del "saber" romancístico de los trasmisores. En el texto canario de *"El Cid pide parias al moro"* se ha incorporado, de una parte, a la descripción de la cabalgada, el motivo épico de los caballeros que se entretienen jactándose (*"gabándose"*) de sus pretendidas hazañas amorosas (tomándolo del romance viejo de *El tornadizo y la Virgen*) y, de otra, se ha dado más relieve al de *"la lança"* del Cid, motivo rico en connotaciones simbólicas y figurativas, añadiendo la descripción hiperbólica de su longitud y de su flexibilidad en manos del héroe (descripción hiperbólica tópica desde tiempos medievales, que en el romancero viejo es parte sustancial del tema del romance "fronterizo" de *Portocarrero).* El romance del siglo XX resultante nada tiene que envidiar a su antecesor del siglo XVI.

57
EL CONDE ALEMÁN

Alta, alta va la luna
cuando el sol salir quería,
cuando el conde Alemán
él con la reina dormía.
Alta, alta va la luna
cuando el sol alboreaba,
cuando el conde Alemán
él con la reina holgaba.
No lo sabe hombre del mundo,
cuantos en la corte había,
si no era la su hija
que a los sus pies bien dormía.
No lo sabe hombre del mundo
cuantos en la corte estaban,
si no era la su hija
que lo veía y callaba.
—Si algo visteis, Belisenda,
encubridlo y enceladlo
os dará el conde Alemán
manto de fino damasco.
Si algo visteis, la mi hija,
enceladlo y encubridlo,
también la reina tu madre
os dará ajuar cumplido.
—¡El diaño lleve el ajuar
y ese manto de damasco!,
¡aún tengo a mi padre vivo
y me quieren dar padrastro!
De que él venga de misa
yo todo he de decirlo:
que en vida del rey mi padre
tomasteis nuevo marido.
De que él venga de misa,
yo todo he de contarlo:
que en vida del rey mio padre
tomasteis nuevo amado.
—¡Malhaya sea, mi hija,
la leche que yo os diera!
—¡Malhaya sea el pan
que de mi padre comierais!-
Estando en estas palabras,
el buen rey que llegaría.
Topó a la niña llorando,
de ella se amancillaría:
—¿Por qué lloras, Belisenda,

quién a ti te ha hecho mal?
—Vino el conde Alemán,
conmigo quiso burlar.
Estando en la mi puerta,
en mi bastidor labrando,
pasó el conde Alemán,
me tiró de mis trenzados.
—Así ríen, la mi hija,
así ríen los muchachos.
—De detrás de esos reires
acontecen muchos daños.
—Si os place, la mi hija,
haré al conde matarlo.
—No lo matéis, el mi padre,
ni lo quisierais matar,
el conde es niño y muchacho,
del mundo quiere gozar;
desterradlo de estas tierras,
que en ellas no coma pan.

Este romance, del que hay versión del siglo XVI, incorporada al *Cancionero de romances de Amberes* en 1550, sólo ha llegado por vía oral hasta el siglo XX gracias a tres ramas de la tradición panhispánica: la judeo-española de Oriente (conozco versiones de Istib, de Salónica y de Jerusalén), la judeo-española de Marruecos y la gallego-portuguesa. De España sólo tengo presente dos versiones: una de Piñor (Orense), en gallego, que recogió Victor Said Armesto en 1904, y otra versión de Herrera de Alcántara (Cáceres), en el portugués local, que recogió Jesus Bal en 1931 (de boca de Antonia Nevado, de 40 años).

Me atengo, en mi versión antológica, a la tradición sefardí, aunque, en su desenlace, se aparta completamente de la versión antigua, ya que, a fin de dulcificar la figura de la infanta, evita la cruel escena del ajusticiamiento del joven conde a la vista de su amante, que la tradición portuguesa y gallega conserva. No he querido traducir versos al español, que sólo existen en portugués y en gallego, como son éstos:

—Não quero vestidos d'ouro
cá os tenho de damasco,
ainda meu pai é vivo
ja me querem dar padrasto!
As mangas desta camisa
não chegue eu a romper,
se, em vindo meu pai da missa,
se lho eu n ão for dizer!—
—Venha embora, meu pai,
boa seja a sua vinda.
que eu tenho que lhe contar
uma grande maravilha:
estando eu no meu tear,
tecendo seda amarela,
veio o conde de Alemanha

três fios me tirou dela!
—Cala-te lá, minha filha,
isso não há que estranhar,
o conde é rapaz novo,
isso seria a brincar.
—Leve o diabo o seu brinquinho,
mal o haja o seu brincar!
Pegou-me a mim nos braços,
a cama me quis levar!
—Cala-te lá, minha filha,
e pãe-me de almoçar,
que amanhã por estas horas
vai o conde a degolar.—
—Venha ver, ó minha mãe,
venha a ver a fidalguia,
com a cabeça num prato
e o sangue numa bacia—
—Mal o hajas, minha filha,
mais o leite que mamaste,
a uma cara tão linda
que morte lhe tu causaste!
—Cale-se lá, mimha mãe,
não a faça eu calar:
a morte que teve o conde
não lha faça eu levar!
Eu sujei a minha cara
para a sua alimpar.

58
EL PAJECICO SACADO DEL MAR

Mañanita, mañanita,
mañanita de San Juan,
alcé mis paños de Holanda
y a la mar me fui a lavar.
Encontré un pajecico
que de mí quiso burlar.
Dile yo un entrepecho
y a la mar le eché a nadar.
Duele mi corazón, duele,
de mirarlo allí ahogar;
echéle los mis trenzados
y saquéle de la mar.
Hícele cama de rosas,
cabecera de azahar,
cobertor con que se tapa
las hojas de un limonar.

Sólo la tradición judeo-española marroquí nos da a conocer este romance; y su debilidad como narración tiende en ella a vincularlo a algún otro para "completar" su historia. Me parece, sin embargo, temáticamente suficiente como aquí lo recojo: con sus dos actos fundados en las dos reacciones de la joven doncella ante el "acosador", el no menos joven e inexperto varón. Una delicada perla de la corona.

59
EL INFANTE VENGADOR

Don Arbelo Pardo viene
en un caballo andador,
el cabello trae revuelto,
demudada la color.
Se topó con conde Carlos,
hijo del Emperador.
-¿A dónde va, don Arbelo
en su caballo andador?
—Voy a sacar a don Diego
de boca de aquel dragón,
y a muchos más compañeros,
que de buena sangre son.—
Jornada de treinta leguas
en un día caminó;
y en llegando a los portales,
por don Diego preguntó.
—¡A espacio, a espacio, Arbelo,
que estas puertas del rey son!
Tomó él la lanza en la mano
y con ella le tiró.
Se la metió por los pechos
y a la espalda le salió;
de sangre que de él salía
todo el patio se llenó.

Una versión, dicha por Marcelina Mandiás, de 75 años, de O Bolo (‘El Bollo´), en Orense, a Víctor Sainz Armesto, en 1905, es el único testimonio que conozco de la pervivencia del tema en la tradición del siglo XX por vía exclusivamente oral. El romance “carolingio” de que procede fue recogido por los impresores de romances del siglo XVI, desde el *Cancionero de Romances* de Amberes, sin año de (c. 1547-1548) en adelante, en una magnífica versión. Otro texto antiguo, que remata, muy acertadamente, la historia en su punto culminante, fue editada en 1605 por Juan de Ribera; quizá proceda de la versión, hoy perdida, que se imprimió, entre los “Romances nuevamente compuestos por Tomás López”, en Jerez de la Frontera, 1593 (que alcanzó a ver A. Rodríguez Moñino en la biblioteca de Cejador).

El romance del siglo XX reinterpreta lo narrado en el texto antiguo con un gran desparpajo, fruto de la trasmisión oral. Comienza, en su primer verso, por dar nombre al protagonista, que en el romance del siglo XVI era un anónimo “infante vengador” malentendiendo la fórmula inicial “Velo, velo, por do viene” ; nombre que, una vez instituido, reitera en el curso de la narración. Visualiza la agitación de espíritu del impetuoso caballero, no sólo mediante el color demudado de su cara, sino aplicando la calificación de “revuelto”, procedente del antiguo verso “su manto rebuelto al braço”, al cabello del héroe. Y da una función enteramente nueva al “dragón”, que era mentado en el romance de los siglos XVI y XVII al describir el extraordinario”venablo cortador” que lleva en su mano el infante vengador:

con la punta del venablo
sacarían un arador

(aludiendo al “arador de la sarna”, que se sacaba de debajo de la piel),

siete vezes fue templado
en la sangre de un dragón
y otras tantas afilado

(*o* amolado)

porque cortasse mejor;
el hierro fue hecho en Francia

(*o* en Vizcaya)

y el asta en Aragón,
perfilándoselo yva
en las alas de su halcón.

Ese mítico venablo era, en el romance de los siglos XVI y XVII, el verdadero “protagonista”:

siete vezes lo pensava
si lo tiraría o no
y, al cabo de las ocho,
el venablo le arrojó,
por dar al dicho don Quadros,
dado a al Emperador:
passado le ha manto y sayo,
que era de un tornasol,
por el suelo ladrillado
más de un palmo le metió;

especialmente en la versión más tardía, que abandona ahí el relato, con los versos:

Por un patín ensollado
palmo y medio le metió,
quanto una missa rezada
el venablo retembló.

En el romance tradicional del siglo XX sólo hace su aparición el venablo al final, trasmutado en lanza que cumple su misión de atravesar al destinatario. El nuevo desenlace no destruye, sin embargo, uno de los aciertos poéticos en que la versión publicada por Juan de Ribera mejoraba a la de los Cancioneros: el reforzar la inedintificación de los personajes envueltos en la historia. Somos los receptores de la narración quienes hemos de dar respuesta a múltiples interrogantes: ¿Quién es el muerto?, ¿qué implicación tiene en el drama el hijo del Emperador?, ¿quiénes son don Diego y sus nobles compañeros? La posible relación del texto de tradición oral del siglo XX con el romance carente de desenlace que circulaba en el siglo XVII se subraya por la presencia en ambos textos de otra voz compartida con funciones distintas: el patio, en que ocurre la acción final.

60
VALDOVINOS SORPRENDIDO EN LA CAZA

Al Monte de los Acebos
Valdovinos fue a cazar,
Ha matado un jabalí
y otro espera de matar;
toca la cuerna de oro
y también la de cristal.
Ya lo oyera el rey morico,
que en altas torres está:
—Moricos, los mis moricos,
los que estáis a mi mandar,
los que bebéis de mi vino,
los que coméis de mi pan,
ése que toca la cuerna
ganas tiene de pelear.
Al que traiga su cabeza,
a oro se la he de pesar.—
Por Monte de los Acebos,
cinco mil moricos van,
en busca de Valdovinos,
no lo pueden encontrar.
Luego lo hallaron durmiendo
a sombra de un olivar,
a los pies de su caballo,
agarrado a su ronzal.
—¿Qué haces ahí, Valdovinos,
aquí qué vienes buscar?
Si vienes buscar la muerte,
ya te la venimos dar;
si vienes buscar la vida,
de aquí no la has de llevar.
—¡Oh, mi espada Doradina,
dulce tienes el cortar,
de muchas me has sacado
y de ésta no sé qué harás;
pero si de ésta me sacas,
de oro te he de diamantar!-
Por la gracia de Dios Padre
comenzó la espada a hablar:
—Si meneas los tus brazos
como los sueles menear,
yo cortaré por los moros
como cuchillo por pan;
las cuatro bandas de moros
las pasaré par a par.—
A eso del mediodía

no tenía con quien pelear.
Por Monte de los Acebos
tres ríos de sangre van;
donde se juntan los ríos,
hacen un brazo de mar.
Caballo de Valdovinos
recelaba de pasar.
—¡Oh, caballo, oh, caballo,
oh, mi caballo ruán,
de muchas me has librado,
hoy no me has de faltar:
pasa, mi caballo, pasa,
no receles de pasar!—
Por la gracia de Dios Padre,
comenzó el caballo a hablar:
—Aflójame de la cincha
y alárgame el petral
y dame la sopa en vino
y el agua por la canal,
que esos tres ríos de sangre
yo me los he de pasar.

No hay huellas de este romance en el Siglo de Oro. En la tradición oral moderna se ha conservado en León, Lugo y Asturias (Occidental y Central). El comienzo primitivo, que he aceptado en mi versión antológica, sólo nos es conocido gracias a dos recitadoras del Alto León (de Llanos de Alba y de La Robla) entrevistadas por Josefina Sela en 1917 y 1915. En el resto de las versiones de los siglos XIX y XX, ha sido reemplazado (debido a la relativa homofonía en los nombres "Valdovinos" y "Cond' Olinos") por la secuencia narrativa inicial del romance llamado por Ramón Menéndez Pidal "Amor más poderoso que la muerte", gerneralmente conocido como "El conde Niño" o "El conde Olinos". En ese comienzo substituto, el enamorado protagonista canta una dulce canción, a las orillas del mar, que, al ser escuchada, desde su palacio, por la Reina, despierta en ella ansias amorosas; pero, al revelarle su hija que no es ella la destinataria de la canción y sentirse generacionalmente reemplazada como objeto de deseo, ordena la muerte del cantor. En el desenlace de las más de estas versiones, se hace intervernir a la virgen María como coautora de la fantástica matanza de los moros que cercan al descuidado Olinos. Más grave para la desintegración del tema del romance carolingio es lo ocurrido en la más antigua de todas las versiones (que no por serlo representa la forma más vieja del romance), la publicada, aún en el siglo XIX, por Juan Menéndez Pidal, donde el recuerdo del romance de "El conde Olinos" impone que la batalla acabe sin victoria para el héroe, cuya muerte será seguida por la de la hija de la Reina, el entierro de los amantes perseguidos y el triunfo del Amor sobre la Muerte, al trasformarse sus cuerpos en nuevos seres que logran juntarse en su nueva vida. Este texto, recogido en Miñagón (en la Asturias gallega), publicado en 1885, habiéndo sido prontamente antologizado por Marcelino Menéndez Pelayo e incorporado a libros escolares, ha llegado a retradicionalizarse, en cierto modo, ya que se recoge entre cantores modernos de romances, y algunas de estas versiones "librescas" no sólo se cantan, sino que han acogido variantes de las trasformaciones

procedentes de la tradición oral local del romance dominante, el de “El conde Olinos”.

Pese a estas vicisitudes en su vida oral, el romance de “Valdovinos sorprendido en la caza” guarda memoria viva de la desmesura épica típica de las *chansons* sobre héroes francos que fascinaron a toda Europa en siglos medievales. Valdovinos es la traducción al español de Baudouin , el nombre en francés del sobrino de Carlomagno, el hijo no incestuoso de su hermana. Y la escena de Valdovinos sorprendido por los moros, yendo de caza desarmado, un episodio de la Chanson de Guiteclin o Chanson des Saisnes (o des Saxons). Conocemos el episodio en la forma en que lo relata el más famoso texto de esa epopeya, la tardía reelaboracion erudita de la gesta que escribió, en “versos nuevos” y “bien rimados”, Jehan Bodel de Arras en el último cuarto del siglo XII . Se trata de una de las numerosas muestras de audaz y temeraria valentía con que Baudouin compite con Bérart, mientras el ejército franco espera la construcción de un puente que le permita cruzar al otro lado del río que le separa del ejército de los sajones. Los dos rivales pasan repetidas veces solos el río, para gozar, en el campamento moro, del amor de sus respectivas amigas. Pero se trata de una muestra temeraria singular, fruto del despecho del sobrino del Emperador, que se ha retirado a su tienda, sin despedirse siquiera de Carlomagno, por la afrenta que ante él ha recibido al hacer público Bérart un mensaje de su amante, la reina sajona Sébile, reprochándole haber dejado de visitarla por cumplir el mandamiento del Emperador de interrumpir los temerarios cruces del río. Baudouin concibe en esa ocasión una empresa cuyo peligro sea tal que resulte inigualable, como es la de vestirse ricamente, dirigirse al río fronterizo sin loriga ni yelmo, con sólo una lanza, como si fuera de caza, y cruzarlo, internándose en territorio sajón, dispuesto a mostrar a Sébile, su fidelidad amorosa.

Aunque, en el relato de Bodel, el franco es descubierto por un pariente del rey sajón Guiteclin, que, al verle desarmado, le cree fácil presa, y Baudouin supera, con su valor y destreza, la desventaja de no hallarse armado, su hazaña carece por completo de la desmesura épica que en el romance tiene la batalla de Valdovinos con los moros qu le rodean. En la chanson de geste rimada por Bodel hay otro episodio en que, después de un encuentro amoroso con Sébile, Baudouin es perseguido por quinientos caballeros moros, que no logran impedir que llegue a orillas del río y que su caballo le pase al otro lado nadando, y, por otra parte, en cierta ocasión, se nos hace saber que su caballo le ha salvado muchas veces en sus aprietos. Pero no hay en ella modelo alguno para los parlamentos romancísticos de Valdovinos con su espada y con su caballo, ni para los hiperbólicos ríos de sangre resultado de la matanza.

No creo que el papel de la espada y del caballo sacando a Valdovinos del peligro mortal en que se halla, que en la tradición oral de los siglos XIX y XX se dramatiza en versos de indudable antigüedad multisecular, sea una creación del Romancero sin base en la Epopeya. Es un motivo que responde demasiado bien a los módulos de los poemas heroicos franceses compuestos por autores menos pendientes de satisfacer los gustos de un nuevo público cortesano y burgués que Jehan Bodel. Ejemplo bien conocido de cómo una *chanson* puede considerar “personajes” esenciales en la acción a un caballo y a una espada es la de Ogier de Danemarch, donde las proezas del danés sólo son posibles gracias al caballo llamado Broiefort y a la espada llamada Courtain. Recuérdese, en especial, el episodio en que el caballo despierta a Ogier cuando quince mil franceses están a punto de caer sobre él y en

que el héroe, con su ayuda y la de su espada, logra abrirse paso por medio de cuatro mil persecutores y continuar su huida.

Las raíces de la perdida gesta de Sansueña, que, según en otra ocasión veremos, se cantó en España, son más complejas y problemáticas que lo que la crítica suele admitir.

61
QUEJAS DE DOÑA URRACA

—Morir queréis, el buen rey,
san Miguel os pese el alma,
que repartisteis los bienes
como tuvisteis en gana:
diste a don Ramiro Burgos
y a don Gaiferos Navarra
y a mí, como más chiquita,
me dejáis desamparada.
Cogeré mi rueca en cinta
y mi mantilla de grana,
me iré por el mundo alante
como cosa malparada,
dando mi cuerpo a los hombres,
como una mujer mundana:
a los moros, por dineros,
a los cristianos, de gracia,
a los judíos, por perros,
ni por oro ni por plata.
—¿Quién es aquella mujer
que tanto se amarguraba?
—La vuestra hija es, buen rey,
la vuestra hija doña Urraca.
—Cállate tú, hija mía,
no quedas desheredada,
que allá en Castilla la Vieja
un rincón se me olvidaba
y allá has de ir a vivir,
entre los moros y España,
por un lado tiene el Duero,
por otro Peña Gallarda.—
Aún no era el rey muerto,
Zamora era cercada,
de duques y de marqueses,
todos de espada dorada.

El 27 de julio de 1977 aún oí cantar a Manuela Martínez, de 95 años, que venía de replantar unas hortalizas en su huerta donde habían hecho grandes destrozos los gallos, esta escena de la vieja gesta sobre *"Las particiones del rey Fernando"*, el segundo de los poemas épicos del ciclo cidiano. Me hallaba en el pueblo de Santa Cruz de los Cuérragos, en la Sierra de la Culebra (Zamora), el mismo lugar en que Tomás Navarro Tomás lo había oído cantar en 1910, en versión única en todo el Norte de España. El texto tradicional de Santa Cruz combina, como un solo tema, tres romances de testamentos regios: éste de Fernando I, con los de Felipe II y Felipe III. Cuando, en 1996, subí, de nuevo, a Santa Cruz, a saber si la tía Manuela había dejado memoria de su saber en alguna otra de las mujeres a quienes gustaba cantar su repertorio romancístico, Santa Cruz era un lugar prácticamente muerto.

Fuera de en este apartado lugar zamorano, el romance de las *"Quejas de doña Urraca"*, sólo se había recogido en español de boca del extraordinario cantor gitano Juan José Niño, gracias a Manuel Manrique de Lara. Del Algarve procedía una versión, también única, publicada en el siglo XIX, donde se combinaban tres romances derivados del *"Cantar de Zamora"*: *"Doliente estaba, doliente"*, *"Quejas de doña Urraca"* y *"Afuera, afuera, Rodrigo"*. Por su parte, la tradición oral de las islas atlánticas portuguesas subsumió esos tres temas de la versión algarvia en un romance en que el tema dominante es el de *"Silvana"*. Todas estas ramas de la tradición oral moderna, aunque muy distantes geográficamente y también apartadas en su evolución, descienden de un tronco común y se conexionan con el texto que en el siglo XVI publicó en Amberes el impresor Martín Nucio:

.....
—Calledes, hija, calledes,
no digades tal palabra,
que muger que tal dezía
merecía ser quemada.
Allá en Castilla la Vieja
un rincón se me olvidava:
Çamora avía por nombre,
Çamora la bien cercada,
de una parte la cerca Duero,
de otra peña tajada,
del otro la morería,
una cosa muy preciada.

Las escenas del reparto de los reinos por un rey Fernando moribundo y de la llegada de su hija doña Urraca a la cámara en que el gran rey se prepara para bien morir quejándose, destemplada e irrespetuosamente, de que la ha dejado desheredada e indefensa, constituían el núcleo esencial del primer cantar del poema épico sobre *"Las particiones del rey Fernando"* y la guerra fratricida que esas particiones del reino generan.

En la gesta (que, desgraciadamente, sólo conocemos prosificada por la historiografía) la infanta doña Urraca (y no cualquiera de los hijos varones de Fernando el Magno) es el personaje central, y en torno a ella se estructura todo el poema. No es un personaje moralmente modélico. Pero, siendo mujer, no pudiendo, como los varones, remitir a la fuerza la defensa de sus derechos, su recurso tenía que ser la "artería" femenina, la capacidad de triunfar mediante el ingenio y las medias verdades. Doña Urraca reúne en el poema épico las cualidades que pueden hacer a una mujer merecedora de un reino: es apasionada, sensual, enérgica y firme en sus propósitos, por más que haga ostentación de su debilidad femínea, y, a la postre, resulta invencible gracias a esas artes de mujer.

Según nos deja ver la prosa cronística, el poema se iniciaba utilizando, casi solamente, un escenario inmutable: la cámara en que agoniza Fernando I el Magno. En ella se dramatiza cómo, en el curso de esa su lenta agonía, el gran rey va asistiendo, impotente, al derrumbe de su autoridad y al comienzo de un proceso en que "se perderá España". La irrupción en ese escenario de su única hija, la infanta, rodeada de damas destocadas, como si la muerte del rey hubiera ya ocurrido, *"metiendo bozes e faziendo el mayor llanto del mundo"*, es una escena,

teatralmente montada con el consejo del Cid, de un efectismo impresionante. La infanta , cuando se dirige al encuentro de su padre, viene lamentándose recurriendo a las fórmulas más extremosas:

> *"¡Mezquina! ¿Qué faré o qué será de mí?, ¡Non oviera de ser naçida! Seer fija de tan honrrado rey e de reyna tan honrrada, aver de andar por el mundo lazrada e desanparada! Más me valdría la muerte, ca, mal pecado, non será tal ninguno que me quiera aver que me non aya, e diran todas las gentes por mi desonrra: ¡Ésta es la infanta doña Urraca!";*

y, cuando llega ante el gran rey, que pensaba que su único problema era ya, una vez resuelta la sucesión, la batalla final con la Muerte:

> *"Veo, Muerte, que me fazes grand terrería, como quier que uno de los ojos me as ya quebrado, e yo, quando era sano, bien cuidara que a todo el mundo daría batalla",*

le recrimina, diciéndole:

> *"Padre señor, ¿qué fiz yo porque así finco deseredada?... Aquí yazedes, el rey don Fernando, ¡mi manzilla e mi quebranto grande!, e malo fue aquell día que yo nasçý, ca, padre señor, partistes vos los reynos e a mí non me distes nada, e finco desanparada e lazrada...",*

Don Fernando, que se hallaba ya medio traspuesto, necesita, como en el romance, que le aclaren quién profiere tales quejas:

> *"el rey preguntó entonçes al Cid quién era. E él díxole: Señor, es vuestra fija doña Urraca, que finca deseredada".*

Y, don Fernando, al no ser ya señor de sus reinos, se lamenta:

> *"Amigos, sabed que por esta hija perderé yo el alma".*

En el romance, a esta escena del primer cantar del poema épico, se suma el recuerdo de la descripción de la ciudad de Zamora que se hallaba presente en el tercer cantar de la misma gesta, cuando el hijo primogénito de Fernando I, el rey don Sancho, que ha logrado reconstruir el reino paterno apoderándose de las partes dadas en herencia a sus hermanos, se presenta ante la ciudad con un imponente ejército e intenta arrebatársela a su hermana doña Urraca por la fuerza, pues ella no ha accedido a cambiársela por posesiones en tierra llana. Según el resumen cronístico, debido a Alfonso el Sabio, de los versos épicos correspondientes, llegado el rey

> *"vio como estava bien asentada: del un cabo la corría Duero e del otro peña tajada".*

El papel de protagonista que doña Urraca tenía en la gesta que conoció Alfonso X en el siglo XIII es la causa remota de que también ocupe ese lugar en varios romances del siglo XVI y de que, incluso en 1977, la señora Manuela asociara a la infanta Urraca con unos misteriosos accidentes de terreno ("Peña Castilla y Peña Gallarda") que ella había explorado de niña entrando por un brezal (entre "urces") para confirmar observaciones de su padre Celedonio, de quien aprendió el romance.

62
EL HIJO PÓSTUMO

Caminaba don Alonso
de Madrid para Granada,
lleva la reina consigo,
de nueve meses preñada,
a parir a Zaragoza,
porque era zaragozana.
En el medio del camino,
le salió mala compaña,
mataron a don Alonso
y a la gente que llevaba,
y, a la buena de la reina,
le dieron de puñaladas.
Por donde el puñal entró,
el niño la mano saca.
El niño quiere nacer,
su madre no le ayudaba.
Pasó por allí un pastor,
que la gracia de Dios haya.
—Arrecógeme este niño
en el pico de la capa;
y, cuando sea grandecito,
lo mandas a guardar cabras.
No vaya a montes ni a sierras,
sino a una peñita blanca,
que la pintó don Alonso
con la punta de la espada.—
Abre el cuerpo a la mujer
y el niño vivo lo saca.
—Quédate con Dios, el cuerpo,
san Miguel te pese el alma.
El niño lo llevo yo,
le tengo de buscar ama,
aunque sea morenita,
tenga la leche delgada;
y, cuando le dé la teta,
que le diga estas palabras:
"Mama la teta, mi vida,
mama la teta, mi alma,
que naciste en campos verdes,
pudiendo nacer en casa".—
Medraba más en un día,
que otros en una semana.
No tenía el niño dos años,
cuando se viste y se calza;
no tenía el niño tres,

cuando ya ceñía espada;
no tenía el niño nueve,
era rey de toda España.

El mítico origen de la dinastía regia navarra de los "Abarca" fue acogido por Alfonso X en su *"Estoria de España"* traduciendo *"De rebus Hispaniae"* del arzobispo toledano don Rodrigo Ximénez de Rada. Don Rodrigo, de procedencia navarra, lo había tomado, a su vez, de unas genealogías o *"Libro de las generaciones"*, escrito en navarro-aragonés riojano entre 1194 y 1196 (el llamado comunmente *"Liber regum"*). En ellas se contaba:

> *"Est rei García Éñequez priso muller la reina dona Urracha, e overon un fillo qui ovo nomne Sancho Garceç, e pues ovo nomne el rei Sanch Avarca, e direvos cómo. Matoron moros al rei García Éñequez, e remaso so muller preñada, la reina dona Urracha. E pues, a Lacumberri, prueb de Pamplona, firiéronla d'una lança, e murié la madre, e naxié el fillo bivo por las plaga de la lançada. Est fillo prísolo un ric omne de la montaña e criolo el mellor que pudo"*

Sobre este relato mismo del "Libro de las generaciones" construyó el primer redactor, en catalán, de la *"Crònica real de Pedro IV de Aragó"* (mal llamada *"Crónica de San Juan de la Peña"*) una versión más ampliamente novelada del nacimiento y crianza del futuro rey "Abarca", que, andado el tiempo, serviría al rimador valenciano y editor Joan de Timoneda para componer un *"Romance del rey Abarca"*, que comienza *"Por los mas espessos montes / y lugares de Navarra"*, y publicarlo en su *"Rosa española"* (1573).

El romance tradicional del siglo XX nada debe al romance erudito de la segunda mitad del siglo XVI. La tradición oral romancística, que ha recogido la leyenda de Sancho Abarca de fuente para mí desconocida, ha acertado a incorporar al mito medieval motivos y expresiones de abolengo romancístico, que, según intuyo, no debían hallarse en la fuente prosística que le proporcionó el tema. Estoy seguro de ello en lo que atañe al motivo del acelerado crecimiento del niño nacido en el campo, el cual, como hijo de la Naturaleza, tiene un ritmo de desarrollo más propio de un animal salvaje que de un hombre, pues este motivo reaparece insistentemente en múltiples romances de muy vario asunto. La rusticidad del "padre" adoptivo y del ama cuya leche mama (frente al noble varón que en la historiografía protege al niño de sangre real) es lugar común en los mitos de héroes fundacionales. También constituye un acierto la alusión por la moribunda madre a la "señal" en la peña hecha por el padre, la cual, aunque no lleguemos a saber cómo, será prueba de que el zagal de cabras está "marcado" por el dedo divino para ser el restaurador del reino.

63
UNA FATAL OCASIÓN

¡Triste de la que va sola,
de la que sola camina!
Por aquellos campos verdes
linda doncella camina.
Lleva saya sobre saya,
basquiña sobre basquiña,
zapato lleva picado,
al uso de Andalucía.
Con el pie pisa la hierba,
con el calcaño la trilla,
con el vuelo de la saya
toda la hierba esparcía.
Peinando iba su cabello
con peine de plata fina;
el cabello era tan largo
se le enredó en una silva.
Mirando iba a un lado y otro,
por ver si alguien la veía;
alzó la niña el brial
por el rocío que había.
Bien la viera un caballero,
traidor que la pretendía;
está jugando la espada,
con otros en compañía.
Dejó a los otros jugando
y echó a seguir a la niña.
Allá la llegó a alcanzar
al pie de una fuente fría.
—¿A dónde va, niña blanca,
tan sola y sin compañía?
—Voy a bodas de una hermana,
que casarse pretendía.
—¡Cásense las dos hermanas,
cásense en el mismo día!
—Por Dios pido, el caballero,
por Dios y Santa María,
que me dejéis ir con honra
a esta santa romería.—
Dieron vuelta sobre vuelta,
cuál debajo, cuál encima;
dieron vuelta sobre vuelta,
la dama ya va rendida.
Pudo sacarle el puñal
de su dorada petrina,

se lo metió por el pecho,
al costado le salía.
—Por Dios te pido, la blanca,
por Dios te pido, la niña,
no te alabes en tu tierra,
ni lo digas en la mía,
que has matado un caballero
con las armas que él traía.
—No me alabaré en tu tierra,
ni lo diré yo en la mía,
que te ha de ser tan callado
como gaita en romería.
Con mi camisa de holanda
buena mortaja te haría,
con lágrimas de mis ojos
te echaré el agua bendita.—
Puso el cuerpo en el caballo,
camina la sierra arriba.
Allí había un ermitaño
ganando su santa vida.
—Por Dios te pido, ermitaño,
por Dios o por cortesía,
que me dejes enterrar
un cuerpo que yo traía.
-Entiérralo tú, la blanca,
entiérralo, blanca niña.—
Con el su puñal dorado
ella la huesa le hacía,
con la su espada dorida
le echaba la tierra encima.
—Por Dios te pido, ermitaño,
por Dios te lo pediría,
todos los días del mundo,
rézale un Ave María.

Este romance, que no halló acogida en medios letrados durante el Siglo de Oro, fue en cambio tempranamente recogido por los primeros colectores de romances de la tradición oral asturiana, y editado (con retoques notorios) por José Amador de los Ríos y por Juan Menéndez Pidal ún en el siglo XIX. También fue artificiosamente puesto en puro gallego en "Ultreya" (por Armando Cotarelo), a partir de una versión oral de Orense dicha en "castrapo" (la lengua, semi-gallega, semi-castellana, usual en el romancero de Galicia). Su área de difusión en la tradición oral moderna abarca, cuando menos, Galicia, Asturias, Cantabria, León, Palencia, Zamora, Salamanca y Segovia.

Ramón Menénendez Pidal, en su *Flor nueva de romances viejos* (1928), acertó a darle un nombre más apropiado y sugerente que los que se le habían asignado hasta entonces, nombre que he adoptado aquí (por más que, al tiempo de crear mi versión antológica con base en los textos genuinamente tradicionales, haya evitado tener presente la reconstrucción del romance difundida por Menéndez Pidal).

Aunque, considerada la tradición oral en su conjunto, son más numerosas las versiones que acaban con el simple escarnio del moribundo caballero o que moralizan el desenlace, introduciendo la aprobación de la defensa de su honra hecha por la doncella (sea por la Virgen María, sea por la justicia, sea simplemente por sus padres), he preferido en mi versión antológica, de acuerdo con Menéndez Pidal, el remate, más sutil, propio de la mayoría de las versiones palentinas y zamoranas (y de alguna excepcional asturiana): el que combina la jocosa ironía de la doncella, al comentar la situación del "cazador cazado con su propia arma", con la manifestación de la compasión que siente por el caballero víctima del deseo de poseer su lindo cuerpo, una vez que llega el momento de dar cristiana sepultura al de su agresor.

64
JUAN LORENZO, CUERNOS DE ORO

¡Hermosa me era yo, hermosa,
más que rosa en el rosal,
más que la luna y el sol
y la flor del limonar;
pensando de ser casada,
pasé las aguas del mar!
Estando yo a la mi puerta
con la mi mujer real,
tañía yo la vihuela,
mi mujer, al son, cantar
y los mis hijicos chicos
iban, al son, a bailar,
alcé mis ojos a lejos,
cuanto más los pude alzar
y vi venir un navío
sobre aguas de la mar.
Las tablas de aquel navío
eran de rico nogal,
las cuerdas de aquel navío
eran de oro torzal;
con él vi muchas galeras
navegando por la mar.
Mi corazón me dijera:
"¡Es el Rey de Portugal!"
Eché mi capa en el hombro
y lo fuera a saludar.
Yo le hablé buena palabra;
él me respondía con mal.
—¿Los vuestros hijos qué hacen
con vuestra mujer leal?
—Mis hijos, vuestros esclavos,
mi mujer otro que tal.
Venid en buen hora, rey,
yo os haré convidar.
—¿Y para toda esta gente
qué les daréis de almorzar?
—Para vos y mí, el buen rey,
pichoncicos en agraz;
para toda vuestra gente
vacas y corderos hay,
vino tinto, vino claro,
lo mejor de Portugal.
Mientras que ordenan las mesas,
¡a la huerta a solazar!—

La mujer de Juan Lorenzo
salió sola a pasear.
Escogió el rey una rosa,
la mejor en el rosal:
—Tomad, señora, esta rosa,
esta rosa del rosal,
que entre todas las hermosas
no he visto su parigual,
y de aquí a quince días
seréis reina en Portugal.
Tu marido Juan Lorenzo,
yo le mandaré matar.
—No matéis a Juan Lorenzo,
ni os entre en voluntad,
es padre de los mis hijos,
mi primer amor carnal;
desterradlos de estas tierras,
que en ellas no coman pan.—
—Juan Lorenzo, Juan Lorenzo,
¿quién te hizo tanto mal?,
¿dónde está tu gentileza,
la que en ti solía andar?
—Perdila, señor, perdila,
perdila por el mi mal:
¡quien tiene mujer hermosa,
se la sepa bien gozar,
ay de mí, Juan Lorenzo,
con mi mano la fui a dar!
—Andad vos, el mi marido,
con la vida escaparás;
en traje de carbonero
me vendrás a visitar.

Sólo los sefardíes han conservado memoria del romance hasta el siglo XX, tanto en Oriente, como en Marruecos. De las comunidades orientales, conozco versiones de Sarajevo (las mejores, del siglo XIX), Salónica , Lárissa, Esmirna y Rodas; de Occidente, de Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir y Ceuta . En Sarajevo y en Monastir, ha prestado motivos a otros romances. Es frecuente, en una y otra rama de la tradición, el intento de “moralizar” la historia introduciendo un desenlace en que la hermosa revela su fidelidad al marido asesinando al rey.

La mujer de João Lourenço da Cunha, doña Leonor Telles (madre de la reina de Castilla doña Beatriz, por razón de la cual Juan I trató de proclamarse rey de Portugal, siendo deshecho en Aljubarrota), fue hija del amante de la reina doña María (la despreciada mujer portuguesa de Alfonso XI), a quien el hijo de ésta, el rey don Pedro de Castilla dio muerte ante su propia madre; por su ambición y su espléndida belleza, Leonor Telles fue llamada “Flor de Altura”. Habiendo venido, desde sus posesiones, a la Corte portuguesa a visitar a su hermana, María Telles (a cuya trágica muerte contribuiría andado el tiempo), el rey don Fernando, que por entonces andaba envuelto en amores con su hermanastra (hija de doña Inés de

Castro), se encaprichó con ella. João Lourenço, que ya tenía descendencia en su mujer, no facilitó la anulación de su matrimonio, como pretendía el rey, y tuvo que huir a Castilla. Coronada doña Leonor por reina de Portugal, su marido, exiliado en Castilla, traía por divisa unos cuernos dorados. Dicen los cronistas castellanos, que hizo por esa su mujer una canción famosa *"Ay donas por quien tristura e penado siempre pena"* y el romance que comienza *"Yo me estava en Coimbra"*. Si este romance relativo a la reina doña Leonor (y no el de "Isabel de Liar" o uno referente a Inés de Castro, como se viene diciendo) es el que, en 1526 o 1527, glosó Gil Vicente en su *Farsa dos Almocreves*, contrahaciéndolo disparatada-mente:

> Yo me estaba en Coimbra,
> cidade bem assentada,
> pelos campos de Mondego
> não vi palha nem cevada.
> Quando aquillo vi, mesquinho,
> entendi que era celada...,

obviamente, aunque su tema fuera análogo al del romance conservado por la tradición judeo-española no se trataba del mismo, ya que el conocido por Gil Vicente, al igual que su contrafacta, habría de tener asonante -á.a y no -á.

65
EL MOSTADÍ

Media noche ya es pasada,
los gallos quieren cantar,
cuando el Mostadí partiera
de Tánger a Tetuán.
Tres naciones con él trae
todas son a su mandar:
de arabí y rifiyí,
bárbaros no hay que contar,
con trescientos mil negritos,
que más no pudo llevar,
vestidos a la turquía,
relumbran como cristal.
Abastados van del vino,
abastados van del pan
y abastados de agua dulce,
por no beber de la mar.
Cargara los mil navíos
de pelotas de alquitrán.
Después que desembarcaron,
se allegan a la ciudad.
Las cercas tiene de acero,
de azófar la otra mitad.
Siete veces la rodean,
no hallan por dónde entrar,
a la vuelta de las ocho,
vieron un portillo real.
Allí estaba un viejecito,
regidor de la ciudad.
Tomó tinta y papel,
un billete fue a mandar,
a mano del Hach Etmín,
alcaide de la ciudad:
—Si la ciudad tú me dieres,
darte he yo tu libertad;
si la ciudad no me dieres,
yo te mandaré matar.—
La respuesta que le diera,
que no se la quiere dar:
—Vuélvete tú, el Mostadí,
vuélvete a tu ciudad,
que una ciudad como ésta
no la puedes alcanzar.
Siete ríos la rodean
y el octavo es la mar;
las cercas tiene de acero,

de azófar la otra mitad,
las puertas tiene de pino,
clavos a la cristiandad,
a Tetuán, la honrada,
nadie la puede ganar;
ve a pelear con tu hermano,
demuestra tu hombredad.—
Mandara a los cañoneros
que empiecen a bombear
y mandó llenar las bombas
de alcrebite y alquitrán,
encima de todo eso
pólvora para más mal.
El lunes por la mañana
empezara a bombear.
Ya caían los mancebos
como rayos en la mar:
ya caían las preñadas
como nueces en costal;
ya caían las doncellas
como peras del peral;
ya caían criaturas
como racimos a par.
—No sigáis más, Mostadí,
no sigáis el bombear,
que, si un hora más seguís,
la ciudad váis a asolar.—
El martes, de mañanita,
Mostadí entró en la ciudad.

Este romance histórico, referente a un suceso que, a lo que parece, hay que situar en el siglo XVIII, sólo se canta en las comunidades sefardíes de Marruecos y sólo dentro de ellas pudo ser creado (ya que la población musulmana no era hispano-hablante). Maravilla la perfecta fidelidad que en él se manifiesta al "lenguaje" del romancero tradicional, a su poética y recursos figurativos. La hora en que parte el ejército del Mostadí y la descripción de sus gentes y pertrechos se expresan mediante fórmulas poéticas en todo concordes con las del romancero de viejo abolengo. Lo mismo ocurre al describir la fortaleza de la ciudad y su inaccesibilidad y el preciso momento y la forma en que se entra en contacto con los sitiados para intentar su rendición sin combate. Quizá nunca con anterioridad el romancero haya tenido que describir el bombardeo de una ciudad, y, sin embargo, los cantores de nuestro romance han sabido hacerlo con los recursos descriptivos y dramatizadores típicos del romancero, visualizando con gran plasticidad la matanza. En las comparaciones que en el romance se utilizan para describir los efectos de las bombas en la población civil, todas ellas basadas en la observación de la Naturaleza, resuena la memoria de siglos de poesía romancística. En el viejísimo romance épico, de tema rolandiano, sobre la *"Fuga del rey Marsín"*, publicado en el siglo XVI, se describía ya cómo el héroe

Assí se entra por los moros

como segador por pan,
assí derriba cabeças
como peras d'un peral;

y, cuatro siglos más tarde, el sobrino vengador de *"El conde Grifos Lombardo"*, llamado don Golfo (del gótico 'Wulf'), según una versión por mí oída en 1948, en Potes (Cantabria), realiza una matanza, entre los condes y caballeros que han venido a ver ahorcar infamantemente a su tío, descrita de forma semejante:

Se iba metiendo por ellos
como segador por prado,
iba cortando cabezas
como manzanas en árbol.

"Como peras de un peral", "como manzanas en árbol", "como nueces en costal", "como racimos a par", "como rayos en la mar", "como segador por pan", "como segador por prado", son imágenes comparativas paralelas a múltiples otros recursos de la lengua poética del Romancero tradicional mediante los cuales los sucesos relatados se representan en un escenario virtual de forma que el auditorio los reviva dramáticamente como ocurriendo en su presencia. Los trasmisores de romances de todos los tiempos dominan ese lenguaje y sus técnicas poéticas como cualquier poeta del Renacimiento la herencia de sus antecesores.
Aunque de difusión tan limitada (sólo conozco versiones de Tánger y Tetuán y un fragmento de Alcazarquivir), es muy notable la existencia de dos desenlaces, perfectamente adscritos a las dos ciudades que en el romance se hallan enfrentadas. El que he aceptado en mi versión antológica es el cantado en Tánger; el que se canta en *"Tetuán, la honrada"* no acepta, en cambio que la ciudad pueda rendirse:

El lunes por la mañana
alzó y se fue a su ciudad.
La gente que le veía
le pregunta la verdad:
—¿Por qué vuelves, Mostadí,
por qué te vuelves atrás?
—Porque Tetuán, la honrada,
nadie la puede ganar,
las puertas tiene de pino,
no tiene por dónde entrar.

Un tercer desenlace, muy particular, aparece en una versión manuscrita de 1932, bajo el título, "Cantar de la guerra antigua" (ms. Almoznino), donde, tras el primer día de bombardeo, en vez de elaborar la descripción de la matanza de los habitantes, se cuenta la represión que sobre los hacendados judíos, ejercen, al parecer como represalia, las autoridades de la ciudad sitiada y bombardeada, y la reacción de las familias afectadas:

Los ricos de Tetuán
los mandara a encarcelar:
Samuel Hadida, Judá Benguigui,
Jacob Bachilón, para más mal.
Sete, la de Barchilón,
preñada subió al mechuar;

Masiba, la de Benguigui,
las esnogas fue a encender;
Merima, la de Hadida,
por Camila fue a mandar.
Camila canta las coplas;
Merima negras guayas fue a armar;
Cete, la de Barchilón,
ya se subiera al mechuar,
con un bolsón de dinero,
se tiró a pies de Hach-hach:
"Que lo haga por Rabí,
que es hija del gran Hassán".
Ellos en estas palabras,
Rebí Vidal subió al mechuar,
y Hach-hach, como le vido,
su reza a sus pies fue a echar:
—¿Qué demandas tú, el Hazán,
que presto a ti te se hará?
—Vengo a hablar por mis tres hijos,
son mis hijos caronal.
—Vaite, vete tú, el Hazán,
vete tú a tu melah,
mañana por la mañana
yo les doy la libertad.—
Con sonajas y aguales,
violín tras de ellos van;

y nada se cuenta respecto al ejército sitiador. Este relato substituto no me parece que pertenezca a la estructura original del romance, por más que proporcione "noticia" de cómo el rabino Vidal logra la libertad de los judíos ricos de Tetuán, apresados por el destinatario del "billete" amenazador, "Hach Tajén" o "Tahén" (que en ésta y alguna otra versión tetuaní reemplaza a Hach Etién). Parece más bien un injerto en la historia de la venida del Mostadí sobre Tetuán.

Índice

** 1.- La bella en misa
** 2.- La muerte ocultada
** 3.- El caballero burlado
** 4.- La infantina
** 5.- El prisionero
** 6.- Espinelo
** 7.- Ogier y Roldán
** 8.- El moro Búcar ante Valencia
** 9.- Muerte del duque de Gandía
**10.- Muerte del Maestre de Santiago
**11.- La merienda del moro Zaide
**12.- Cercada está Santa Fe
**13.- Por la ribera del Turia
**14.- El enamorado y la muerte
**15.- El rey Rodrigo pierde el reino
**16.- Lanzarote y el ciervo de pie blanco
**17.- Gaiferos libera a Melisendra
**18.- Paris y Elena
**19.- Aliarda
**20.- El caballo robado
**21.- El rey chico y la mora cautiva de Antequera
**22.- Durandarte envía su corazón a Belerma
**23.- El infante don García
**24.- Grifos lombardo
**25.- Gerineldo
**26.- La condesita
**27.- La condesa de Castilla traidora
**28.- Nacimiento de Bernardo
**29.- Marquillos
**30.-La vuelta del navegante
**31.- El conde Dirlos
**32.- Penitencia de Rodrigo
**33.- Enamorada de un muerto

**34.- La guarda cuidadosa
**35.- La canción del huérfano
**36.- Flérida y don Duardos
**37.-El desdeño del amor
**38.- Paridlo, infanta, paridlo
**39.- Cómo no cantas, la bella
**40.- Bodas de sangre
**41.- Alabóse el Conde Vélez
**42.- Silvana
**43.- Bernal Francés
**44.-Sacrificio de Isaac
**45.- Nacido nos ha un bailico
**46.- La noble porquera
**47.- La caza de Celinos
**48.- El veneno de Moriana
**49.- Bodas se hacían en Francia
**50.- Don Manuel y el moro Muza
**51.- Don Diego y el moro que retó a Chamartín
**52.- Mientras yo podo las viñas
**53.- La Gallarda matadora de hombres
**54.- El cautivo y el ama buena
**55.- La serrana de la Vera
**56.- El Cid pide parias al moro
**57.- El conde Alemán
**58.- El pajecico sacado del mar
**59.- El infante vengador
**60.- Valdovinos sorprendido en la caza
**61.- Quejas de doña Urraca
**62.- El hijo póstumo
**63:- Una fatal ocasión
**64.- Juan Lorenzo, cuernos de oro
**65.- El Mostadí